

नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)





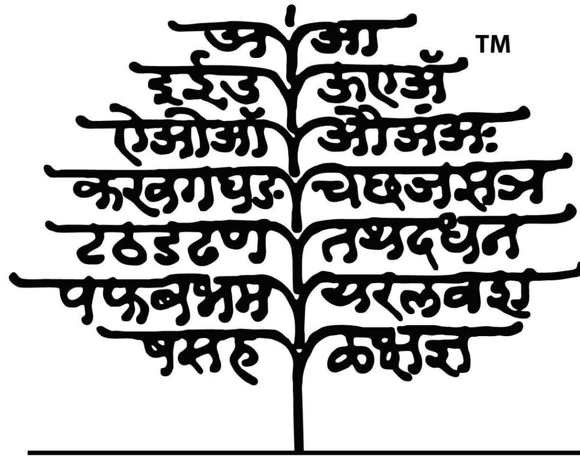
महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

अनुक्रमणिका

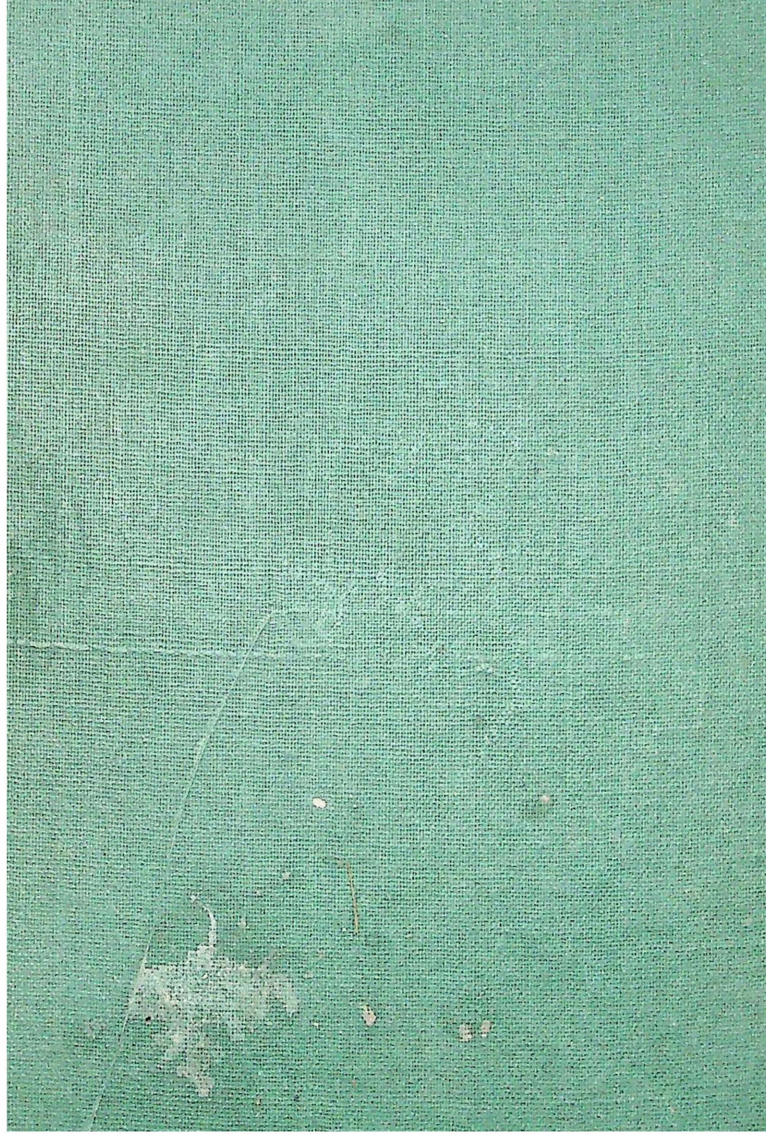






मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत



अनुक्रमणिका

महाराष्ट्र-साहित्य-परिषदेचे मुखपत्र

महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका

राष्ट्र-राज्य साहित्य व
ृति-मंडळ पुरस्कृत



शन-दिनांक :
मार्च १९७०



४५ वे :
१७१–१७२
टो. ६९ ते मार्च ७०



दक :
नारायण काळे



हीरक-महोत्सवप्रसंगी विद्युद्दीपांनी झगमगणारी परिषदेची इमारत : म. सा. परिषद, पुणे ३०





महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका

वर्ष ४५ अंक १७१–७२ १९७०

★

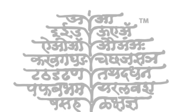
या अंकात

★

याशिवाय – हीरकमहोत्सव पुरवणी

☆

अनुक्रमणिका



महाराष्ट्र साहित्य परिषद, पुणे ३०

पदाधिकारी व कार्यकारी मंडळ

(१९७०–७३)

(१२–४–१९७० रोजीच्या कार्यकारी मंडळाच्या पहिल्या सभेत परिपूर्ण झालेले)

अध्यक्ष : श्री. ना. ग. गोरे

उपाध्यक्ष : श्री. वि. वा. शिरवाडकर, श्री. गोपीनाथ तळतळकर,
श्री. रणजित देसाई

कार्याध्यक्ष : प्रा. डॉ. रा. शं. वाळिंबे

कोषाध्यक्ष : श्री. अ. अं. कुलकर्णी

कार्यकारी मंडळ

१. श्री. ग. ल. ठोकळ, पुणे } कार्यवाह
२. प्रा. भीमराव कुलकर्णी, पुणे } कार्यवाह
३. प्रा. डॉ. वि. म. कुलकर्णी, सोलापूर } कार्यवाह
४. प्रा. द. मा. मिरासदार, पुणे
५. श्री. पंडित अनंत कुलकर्णी, पुणे
६. श्री. शंकर पाटील, पुणे
७. श्री. रा. ज. देशमुख, पुणे
८. श्री. शंकर सारडा, सातारा
९. प्रा. म. ना. अदवंत, जळगाव
१०. प्रा. ह. श्री. शेणोलीकर, धुळे
११. प्रा. कृ. व. निकुंब, बेळगाव
१२. श्री. द. वा. डावरे, अहमदनगर
१३. बॅ. वि. न. गाडगीळ, मुंबई
१४. प्रा. डॉ. स. गं. मालशे, मुंबई (संपादक म. सा. पत्रिका)

(परिषदेच्या त्रैवार्षिक निवडणुका सुव्यवस्थित पार पाडण्यासाठी निर्वाचनमंडळाचे सभासद श्री. व. ह. गोळे. प्रि. रा. रा. मालेगावकर व प्रि. प्र. रा. दामले यांनी आपला बहुमोल वेळ खर्चून जे साहाय्य केले त्याबद्दल परिषद त्यांची ऋणी आहे.)

अनुक्रमणिका

वाङ्मयविद्या (Philology) : स्वरूप व व्याप्ती

● मु. ग. पानसे ●

शिकवण, उपदेश, मार्गदर्शन यांसारखे हेतू ज्या ग्रंथाच्या रचनेने किंवा विषयाच्या विवरणाने साध्य होतात त्यांना साधारणपणे "शास्त्र" म्हणण्याची आपल्याकडे पूर्वी पद्धत होती. धर्मशास्त्र, कामशास्त्र, काव्यशास्त्र, शिल्पशास्त्र यांना "शास्त्र" ही संज्ञा सार्थ लागू पडते. पण भाषाशास्त्र हे या अर्थाने 'शास्त्र' आहे असे कोणी म्हणू शकणार नाही. "शास्त्र" सारख्याच "विज्ञान" आणि "विद्या" या दोन संज्ञा अशा आहेत की या सर्वांचीच आपण आज गल्लत करून बसलो आहोत. त्यांचे अर्थ नीट ध्यानात घेऊन त्या काटेकोरपणे वापरण्याची सवय आपल्याला वेळीच लावून घेतली पाहिजे. विज्ञानाचा आणि विद्यांचा पसारा झपाट्याने वाढत आहे अशा वेळी विद्या कोणती, विज्ञान कोणते व शास्त्र कोणते हे न ओळखता सर्वच शास्त्रे बनतील तर गोंधळाला सीमा राहणार नाही.

विज्ञान याचा अर्थ विशेष ज्ञान. एखादा विषय समजून घेणे, त्यातले बारकावे ओळखून त्यांचे पृथक्करण करणे, त्याच्या प्रत्येक घटकातले किंवा तपशिलातले भेद जाणून त्यांचे वर्गीकरण करणे, त्यांचे परस्परसंबंध पाहून काही ठोकताळे बांधणे वगैरे बाबी "विज्ञान" या सदरात येतात. नेमक्या याच पद्धतीने "लिंग्विस्टिक्स" चे कार्य चालते. म्हणजे लिंग्विस्टिक्स हे भाषाविज्ञान आहे तरी आजपर्यंत आपण त्याला भाषाशास्त्र म्हणत आलो आहोत. आणि अजूनही म्हणतो. स्वतंत्र विचार न करता पूर्वी मान्य झालेली "शास्त्रे" आपण परंपरेने शिरोधार्य मानीत आलो आहो. वनस्पतिशास्त्र, शरीरशास्त्र, समाजशास्त्र इत्यादी संज्ञा मराठीत अगदी रुळून गेल्या आहेत.[१] स्वायत्त विषयांच्या ज्ञानसंग्रहालाही आपण "शास्त्र" म्हणतो.

फिलॉलॉजी म्हणजे काय ?

अगदी परवा-परवापर्यंत फिलॉलॉजी म्हणजे लिंग्विस्टिक्स असे काही पाश्चात्य विद्वान मानीत होते. म्हणून आपणही तेच धरून चालतो. आणि फिलॉलॉजी आणि लिंग्विस्टिक्स या दोन्ही वस्तुतः अगदी भिन्न प्रकारच्या अभ्यासपद्धती असताना त्यांना आपण भाषाशास्त्र म्हणतो. भाषाशास्त्र ही संज्ञा चुकीची आहे. फिलॉलॉजी व लिंग्विस्टिक्स या अभ्यासपद्धती अगदी वेगळ्या आहेत. त्यांची क्षेत्रे निराळी आहेत. त्यांची व्याप्ती भिन्न आहे. इतकेच नव्हे तर त्यांची कार्येही फार निराळी आहेत.

फिलॉलॉजी हा शब्द इंग्लिशने आणि जर्मनने फ्रेंच भाषेमधून उसना घेतला खरा, परंतु त्याऐवजी इंग्लिश-मधलाच scholarship हा शब्द अधिक समर्पक आहे. उसनवारीने इंग्लिश बनलेल्या philology चा अर्थ संदिग्ध बनला आणि philologer व philologist या संज्ञा भाषिक दृष्टयाच वापरण्याकडे कल झुकला. हे Scott, William Jones, Ruskin यांच्या काही विधानांवरून दिसते.[२] अभ्यासकाची एकूण बौद्धिक तयारी म्हणजे विद्वत्ता (scholarship) असे म्हणता येईल. यात अभ्यास आणि अभ्यासाने झालेली तयारी या दोहोंचाही समावेश होतो. पण शेदीडशे वर्षांपूर्वी यांच्यातही डावेउजवे मानले गेले आहे.[३] फिलॉलॉजी या संज्ञेची इंग्रजीतली संदिग्धता स्पष्ट करायला पी. गाइल्सचे एकच उदाहरण पुरे. त्याने लिहिलेल्या Manual of Comparative Philology या ग्रंथाच्या नावातले शेवटचे दोन शब्द भाषाविज्ञान या अर्थानेच वापरले आहेत, हे खरे, परंतु फिलॉलॉजी या शब्दाच्या इंग्रजी अर्थामध्ये व जर्मन अर्थामध्ये एकता नसल्यामुळे उडणाऱ्या गोंधळाची गाइल्सला चांगली जाणीव आहे. तो म्हणतो,

"In Germany the word philologie means only the body of knowledge with the

१. डॉ. अशोक रा. केळकर, शब्दवेध टिपण, म. सा. प. अंक १६७ पृ. ४४–४६.

२. SANDYS, J, E., *A History of Classical Scholarship*, Vol. I, introduction, p 2.

३. Donaldson's & Pattison's statements in 1, 2. idid,

literary side of a language as an expression of the spirit and character of a nation, and consequently the department dealing with language as language forms but a subordinate part of this wide science. But in England the study of language as such has developed so largely in comparison with the wider science of Philology under which it used to rank, that it has usurped for itself the name of "Comparative Philology" and in the recent years of 'Philology' without any limitation."[४]

मॅक्सम्युलरच्या मते Comparative Philology आणि Philology यांच्यात काडीचेही साम्य नाही. शिवाय "Philology... is an historical science. Language is here treated simply as a means. The classical scholar uses Greek or Latin as a key to the understanding of the literary monuments which bygone ages have bequeathed to us, as a spell to raise from the tomb of time the thoughts of great men in different ages and different countries, and as a means ultimately to trace the social, moral, intellectual and religious porgress of the human race...... In comparative philology the case is totally different. In the science of language, languages are not treated as a means; language itself becomes the sole subject of scientific inquiry."[५]

फिलॉलॉजीसंबंधी मुख्यतः दोन मते प्रचलित आहेत. एक म्हणजे हा भूतकालाविषयीचा अभ्यास आहे आणि तो फक्त भाषेचाच अभ्यास असतो हे दुसरे. पण या दोन्ही मतांचा पाया पक्का नाही. यांपैकी एकही मत टिकू शकत नाही.

वस्तुस्थितीच्या किंवा व्युत्पत्तीच्या दृष्टीने सुद्धा फिलॉलॉजी ही अभ्यासपद्धती भूतकालासंबंधी आहे हे मत अशासाठी कच्चे म्हणावे लागते की, प्राचीन ग्रीक भाषेत भूतकालासंबंधीच्या भाषेसकट सर्व अभ्यासाला मिळून archaeologia ही संज्ञा होती. Philologia नव्हती. पण पुढे प्राचीन वस्तूंच्या आणि वास्तूंच्या अभ्यासापुरतीच मर्यादित अर्थाने archaeologia ही संज्ञा वापरली जाऊ लागली. तेव्हा तिच्याऐवजी philologia ही सर्वंकष संज्ञा उपयोगात आलेली दिसते. ही घटना अगदी यदृच्छया घडलेली आहे. हिच्या इतिहासात विविधता आढळते. Philologia ही संज्ञा प्रथम प्लेटोने "शास्त्रशुद्ध वादाची गोडी" या अर्थी वापरली. परंतु logos चे वाणी, भाषण, संभाषण, प्रवचन, वादविवाद, तार्किक विधान, तर्कबुद्धि हे जे सर्व अर्थ, तितक्या अर्थच्छटा प्लेटोने philologia ला दिलेल्या आहेत. उत्तरकालीन ग्रीकमध्ये philologia ला अभ्यासाची गोडी असणारा आणि विद्वान हे दोन अर्थ मुख्यतः होते. लॅटिनमध्ये सिसेरोने philologia ला वाङ्मयाचा अभ्यास आणि पर्यायाने वाङ्मय हे अर्थ दिले. पण सेनेकाने philologus आणि grammaticus मध्ये फरक केला. त्याच्या मते philologus मध्ये प्राचीनाची गोडी अभिप्रेत असते तर grammaticus मध्ये आविष्कारासंबंधीच्या सर्व गोष्टींचा अंतर्भाव होतो. उत्तरकालीन लॅटिनमध्ये ज्या अभ्यासकांना philologi म्हणत ते प्राचीन काळी grammatici किंवा critici म्हणून ओळखले जात. ग्रीक grammaticus आणि criticus या संज्ञांचा इतिहास सुद्धा साधारणतः philologus सारखाचा आहे. परंतु त्यात न शिरता एकंदरीत सार असे निघते की इंग्रजी scholar, फ्रेंच philologue व जर्मन philolog हा वर्ग प्राचीन ग्रीकमध्ये grammaticus किंवा criticus म्हणून ओळखला जात असे. ज्ञानोपासक अभ्यासूला सर्वसाधारणपणे philologus म्हणत आणि criticus चे स्थान उच्च मानले जाईल.[६]

येथे शब्दार्थाचा इतिहास पाहण्यापुरतीच अलेक्झांड्रियाच्या परंपरेची दखल घेणे वाजवी होईल. आधुनिक फिलॉलॉजीच्या संप्रदायाचा पाया गोटिंगेन विद्यापीठात एफ्. ए. वुल्फने १७७७ साली (८ एप्रिल) घातला. अलेक्झांड्रियाच्या परंपरेनुसार philologie मध्ये फक्त वाङ्मयाचा अंतर्भाव होता. कलांचा नव्हता. तेव्हा आधुनिक काळात भाषाविज्ञान आणि philologie

४. GILES, P., *Manual of Comparative Philology*, p. 3

५. Max MÜLLER, *Lectures on The Science of Language*, 1866, p. 24.

६. SANDYS, J. E., *A History of Classical Scholarship*, Vol. I, Intr., pp 4-11

समानार्थी होतील म्हणून प्राचीनतेचे शास्त्र किंवा विज्ञान या अर्थी Alterthums – Wissenschaft ही संज्ञा वुल्फने वापरली. पुढे आणखीही काही संज्ञा इतरांनी सुचविल्या, पण कालांतराने त्यांचा लोप होऊन फ्रान्स व जर्मनीमध्ये फिलॉलॉजी हीच संज्ञा टिकून राहिली.

पूर्वीपासून कंठगत किंवा लेखी परंपरेने आपल्याला मिळणारे सर्व ज्ञान वाङ्मयात सामावलेले असते. प्लेटोपासून भाषण-प्रवचनाला आणि सिसेरोहोमरपासून philology च्या क्षेत्रात वाङ्मयाला दिले गेलेले महत्त्व आजतागायत टिकून आहे. त्यामुळे philology ही वाङ्मयविषयक विद्वत्ता म्हणून तिला " वाङ्मयविद्या " ही संज्ञा योग्य वाटते.

फार मोठा कालखंड असा होता की वाङ्मयविद्येचे क्षेत्र भाषिक प्रांतापुरतेच मर्यादित राहिले. त्यात व्याकरण, कोश, धर्मग्रंथावरची टीकाभाष्ये, संहिताचिकित्सा, वाङ्मयविमर्श यांचाच फक्त समावेश होत असे. पण वुल्फपासून जमाना बदलला आणि वाङ्मयविद्येची (philology) व्याप्ती बरीच विस्तारली. प्राचीन वाङ्मय, कोरीव लेख, ग्रीक व रोमन स्मारके यांच्या आधाराने केलेल्या प्राचीन जीवनाच्या कोणत्याही अंगाचा अभ्यास वाङ्मयविद्येमध्ये सामावला गेला. वुल्फच्या मतांचा पुरस्कार ॲस्ट, बर्नहार्डी, ब्योख, ऑट्फ्रिड म्युलर, रिश्ल, फ्रेड्रिक हास वगैरे अनेक विद्वानांनी केला. त्यांनी वाङ्मयविद्येमध्ये सामावणाऱ्या अनेक घटकांचे वेगवेगळे गट पाडून तऱ्हेतऱ्हेने त्यांचे वर्गीकरण केलेले आहे. ब्योखचा समकालीन गॉटफ्रिड हरमान (इ. स. १७७२–१८४८) हाच एक असा पंडित निघाला की वाङ्मयविद्येत भाषाभ्यासाशिवाय काहीच येऊ शकत नाही, या संकुचित मताला चिकटून त्याचा त्याने हिरिरीने पुरस्कार केला.

वुल्फच्या अनुयायांपैकी आऊगुस्ट विल्हेल्म ब्योख (इ. स. १७८५–१८६७) हा अग्रणी होता. त्याने Encyclopaedia नावाचा एक प्रचंड ग्रंथ जर्मन भाषेत लिहिला आहे. त्याच्या प्रस्तावनेत Philology बद्दल ब्योखने आपले विचार सविस्तर मांडले आहेत. ब्योखच्या मरणानंतर त्याच्या मतप्रणालीचा अमेरिकेत पुष्कळ प्रसार झाला. अल्बर्ट कुक, लेन कूपर, जॉन प्रिचर्ड यांनी ब्योखची शिकवण बरीच उचलून धरली.

ब्योखची वाङ्मयविद्येची संकल्पना बरीच व्यापक आणि समावेशक आहे. अगदी थोडक्यात सांगायचे तर ब्योखच्या मते वाङ्मयविद् (philologist) हा आजपावेतो पूर्वी जे जे शब्दांत सांगितले गेले आहे ते ते पुन्हा नीट समजून घेतो. हे पुन्हा समजून घेण्याचे मार्ग दोन आहेत. समोर असलेल्या शब्दसंहतीच्या किंवा वाक्यांच्या अर्थाची व्यवस्थित संगती लावणे हा एक आणि वाचलेल्या विधानांवर टीका, भाष्य करणे हा दुसरा. अर्थ लावताना प्रत्येक विधानाकडे चार दृष्टींनी पाहता येते. १ व्याकरणनिष्ठ, २ इतिहासनिष्ठ, ३ व्यक्तिनिष्ठ आणि ४ वाङ्मयप्रकारनिष्ठ (generic)[७].

वाङ्मयविद्या म्हणजे केवळ भूतकालीन वाङ्मयाचा अभ्यास ही कल्पना काढून टाकली पाहिजे. वाङ्मयविद्येचे मुख्य कार्य प्रतिपादन आणि समीक्षा हे आहे. त्यासाठी वाङ्मयातील विधानाचा अर्थ लावावा लागतो. काही वेळा संगती दाखवावी लागते. ही बाब आधुनिक वाङ्मयालादेखील लागू पडते. निरूपण, प्रतिपादन व समीक्षा आजही चालू असल्यामुळे वाङ्मयविद्येला फक्त भूतकाळातच डांबून ठेवणे इष्ट नाही. पूर्वी पाश्चात्य देशांमध्ये तशी जरूर होती म्हणून ग्रीक, रोमन अशा भौगोलिक मर्यादा त्यांनी मानल्या. पण सध्या तसे करण्याची जरूर नाही. अभ्यासाच्या सोईसाठी जसा एक विशिष्ट कालखंड मानावा लागतो तसाच एकदा देश आखून घ्यावा लागतो. तसा आज भारतासंबंधीचा अभ्यास Indology मध्ये मोडतो तर चीनचा Sinology मध्ये पडतो. काव्य, नाटक अशा एका विशिष्ट अंगाच्या वाङ्मयीन विद्वत्तेसाठी भौगोलिक सीमा अपरिहार्य मात्र नाही. म्हणजे वाङ्मयीन विद्वत्तेला देशकालाचा अडसर नसतो. विषय आणि विवेचन सीमित करण्यासाठी सोय म्हणून देशकालाचा उपयोग होतो इतकेच.

Philology म्हणजे Linguistics नव्हे

वाङ्मयविद्या म्हणजे भाषाविज्ञान नव्हे, कारण भाषाविज्ञान ही ज्ञानार्जनाची एक स्वतंत्र शाखा आहे. ती वाङ्मयीन विद्वत्तेला आवश्यक आहे, पण वाङ्मयविद्येचे ते एक साधन आहे. तर उलटपक्षी वाङ्मय विद्या हे सुद्धा भाषाविज्ञानाचे काही वेळा साधन बनू शकते.

७. BOECKH, August, *On Interpretation and Criticism*, p. 51.

आणि उत्पत्तीकडे पाहिले तर ग्रीकमध्ये भाषेला glossa हा शब्द आहे. logos नव्हे. फिलॉलॉजीचा अभ्यास व्याकरणापाशी सुरू होतो. तो तिथेच थांबत नाही. फिलॉलॉजीची म्हणजेच वाङ्मयविद्येची संकल्पना पुष्कळ व्यापक असून तिचे साध्य देखील फार भिन्न आहे.

× × ×

२

कोणत्याही एकात्म एकजिनसी वस्तूचे घटक वेगवेगळे करायचे ते केवळ त्या वस्तूची सम्यक् कल्पना यावी म्हणून तिच्या सूक्ष्म दर्शनाकरता. सर्वांशाने तशी कल्पना यावी अशी अपेक्षा असेल तर प्रत्येक घटकावयवातली वैशिष्ट्ये त्या सबंध वस्तूमध्ये अनुस्यूत असतात; तसेच पूर्ण वस्तूच्या कल्पनेतच त्या वस्तूचे घटक अभिप्रेत असतात हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. एरवी कोणत्याही ज्ञानशाखेच्या संकल्पनेचे तुकडे पाडून त्यातला एकेक तपासून त्यात काय काय सामावले आहे ते नीट न्याहाळले तरी तिचे पूर्ण स्वरूप नीटपणे समजले असे होत नाही. या रीतीने स्पष्ट करून सांगितले तरीही बरोबर कल्पना येईल असे नाही.

उपलब्ध असलेल्या सर्व वाङ्मयाचा म्हणजे त्या वाङ्मयातून मिळणाऱ्या सर्व ज्ञानाचा पुरेपूर उपयोग करणाऱ्या तीन ज्ञानशाखा आहेत. तत्त्वज्ञान, इतिहास आणि वाङ्मयविद्या. या तिन्ही शाखांनी त्याच माहितीचा वा ज्ञानाचा उपयोग केला तरी प्रत्येक शाखेची कार्यपद्धती, कार्याची रूपरेखा, कार्यक्षेत्र आणि त्या ज्ञानशाखेच्या मर्यादा वेगवेगळ्या असतात. त्यामुळे प्रत्येक शाखेत त्याच ज्ञानाला निरनिराळा घाट प्राप्त होतो. त्याच्या स्वरूपात बदल झालेला दिसतो. अर्थात कोणत्याही ज्ञानशाखेची कल्पना अशा बहिरंगी आकारमानावरून ठरत नाही तर त्या शाखेशी संबद्ध अशा माहितीवर प्रयोग झाल्यावरच ती सिद्ध होते.

वाङ्मयविद्या आणि तत्त्वज्ञान

वाङ्मयविद्येसंबंधी केल्या गेलेल्या कल्पना बहुधा तिच्या काही अंगांपुरत्याच मर्यादित होत्या किंवा फक्त तिचे बहिरंग पाहून केल्या गेल्या. त्यामुळे वाङ्मयविद्येच्या पूर्ण स्वरूपाची स्पष्ट व नीटशी कल्पना अद्याप आपल्याला आलेली नाही. संबंधित ज्ञानशाखांचा थोडा जास्त विचार केला तर त्याचा उलगडा होऊ शकेल. आपण ज्ञान हे अविभक्त आणि पूर्ण मानतो तेव्हा ते विश्वासंबंधीचे ज्ञान असते. आणि व्यवहाराचा किंवा कल्पना-संकल्पनांचा आपण विचार करतो त्या वेळी आपल्या जरुरीपुरताच विश्वज्ञानातला अंश आपण तात्पुरता घेत असतो. असे वेगवेगळ्या विषयांचे अंशात्मक ज्ञान निरनिराळ्या लोकांना असते. मनुष्य इतर वस्तूंचा व व्यवहारांचा विचार करतो तसा तो विचारांचाही विचार करतो. हा दुसरा प्रकार तत्त्वज्ञानाच्या कक्षेत येतो. तत्त्वज्ञानाशिवाय कोणतीही ज्ञानशाखा पुढे सरू शकत नाही. पण पदार्थविज्ञान किंवा वैद्यक यांसारख्या एखाद्या ज्ञानशाखेचे जे विशिष्ट कार्यक्षेत्र असते ते ज्ञेय वस्तूवर प्रत्यक्ष प्रयोग न करता केवळ त्याचे तत्त्वचिंतन कोणी करू म्हणेल तर तेही शक्य नसते. वस्तूचे अधिक ज्ञान झाल्याशिवाय तत्त्वाच्या विचाराला अर्थ नसतो. पण तत्त्वविचार नसेल तर त्या वस्तूचे अधिक संशोधन कोणते करायचे याचा मात्र बोध होत नाही. प्लेटोसारखा तत्त्वज्ञ काही संकल्पनांचा विचार करतो व ते इतरांसाठी लिहून ठेवतो. वाङ्मयविद् त्याचे विचार, आकार आणि आशयासह पूर्णपणे समजून घेतो. त्यातले सर्व बारकावे तपासून स्वतःला त्याचे सम्यक्ज्ञान झाल्यावर ते तो इतरांना समजावून सांगतो. स्पष्टीकरणात्मक पुनःप्रतिपादन हे वाङ्मयविद्येचे मुख्य कार्य मानले जाई.

वाङ्मयविद्येला स्वाभाविकतःच तत्त्वज्ञानाच्या साहाय्याची गरज असते. कारण कोणतीही ज्ञेय बाब प्रथम तत्त्वज्ञानाच्या कक्षेत येते व मग वाङ्मयविद्येच्या संस्काराने ती इतरांना नीट समजावून देण्याची सोय होते. तत्त्वज्ञान (philosophy) आणि वाङ्मयविद्या (philology) या दोहोंच्या नजरेसमोर एकच ज्ञेय वस्तू आली तरी तिच्याकडे पाहण्याचा या दोन ज्ञानशाखांचा दृष्टिकोन एकमेकींपासून अगदी निराळा असतो. साहजिकच त्यांनी लावलेली अर्थसंगती, मांडलेले विचार यांच्यात बरीच तफावत पडते. उच्चतर अशा विशुद्ध वैचारिक पातळीवरचे सर्व ज्ञान (gnosis) म्हणजे पुन्हा समजून घेणे (anagnosis) असे प्लेटोने म्हटले ते खरे आहे. तत्त्वज्ञानाला जे ज्ञान केवळ चिंतनाने होते त्याचा पडताळा घेतल्यावर ज्ञानाची पुनर्रचना करून वाङ्मयविद्येने तेच ज्ञान दिले पाहिजे. ज्ञानाची पुन्हा अचूक मांडणी करणे हेच वाङ्मयविद्येचे निखळ कार्य आहे. या पुन्हा केलेल्या मांडणीत तत्त्वज्ञानाचा पुष्कळदा अभावही

असेल. वाङ्मयविद्येला तत्त्वज्ञानाची गरज लागते ती इतिहासदृष्ट्या कोणतीही मांडणी करताना. तत्त्वज्ञानाची सुरुवात संकल्पनेपासून होते तर वाङ्मयविद्येला समोर सामग्री (data) असल्याविना काही करता येत नाही. तेव्हा एखाद्या समाजाची किंवा देशाच्या ज्ञानाची संपूर्णतया पुनर्घटना करायची असेल तेव्हा तत्त्वज्ञानाच्या प्रक्रियेची मदत घ्यावीच लागते. अशा वेळी तत्त्वज्ञान आणि वाङ्मयविद्या इतकी एकजीव होऊन जातात की गतकालीन घटना व संकल्पना एकमेकींपासून भिन्न करताच येत नाहीत. फक्त तत्त्वज्ञानाने इतिहासाची पुनर्घटना होऊ शकत नाही. तेव्हा कोणतीही गतकालीन संकल्पना शोधण्यासाठी तत्त्वज्ञानालाही वाङ्मयविद्येशिवाय गत्यंतर नाही. व्यावहारिक (empirical) आणि तात्त्विक (philosophical) शोधक्रियेच्या दिशाच एकमेकींच्या उलट असतात. एक संपते तेथे दुसरी सुरू होते. दुसरी निघते तेथे पहिली येऊन थांबते. एकीचा पडताळा पाहायला दुसरी उपयोगी पडते. गुणकार-भागाकारासारखी.

तत्त्वज्ञान		वाङ्मयविद्या
इतिहासाचे तत्त्वज्ञान	→ ←	तत्त्वज्ञानाचा इतिहास
संकल्पना		सामग्री

इतिहासाचे तत्त्वज्ञान आणि तत्त्वज्ञानाचा इतिहास अशासारख्या विषयाचा विचार केला म्हणजे तत्त्वज्ञान आणि वाङ्मयविद्या यांच्यातला साम्यभेद समजेल. वाङ्मयविद्येशी निगडीत असलेला इतिहासाचे तत्त्वज्ञान हा विषय तत्त्वज्ञानाचा, तत्त्वचिंतनाचा आहे. यात वाङ्मयविद्या कळसाला पोचते. दुसरा विषय तत्त्वज्ञानाशी संबद्ध असला तरी त्याचा भर तत्त्वचिंतनावर नाही तर वाङ्मयविद्येवर आहे तेथे प्रत्यक्ष तत्त्वचिंतनाऐवजी तत्त्वचिंतनाच्या प्रवाहातले टप्पे निश्चित करून त्यांच्या भोवती त्या विषयाच्या इतिहासाची पुनर्रचना करावी लागते. येथे वाङ्मयविद्येच्याच मार्गाने जायला पाहिजे. तत्त्वज्ञानाची उलट दिशा धरून चालणार नाही. भूतकालात ज्या वाटेने एकेक टप्पा करून तत्त्वज्ञान कसे पुढे सरकले याचा मागोवा घेण्याकरता वाङ्मयविद्येचीच कार्यपद्धती उपयोगी पडते.

वाङ्मयविद्या व इतिहास

सर्व ज्ञानशाखांची मुळे तत्त्वज्ञान आणि इतिहास यांच्यात रुजलेली असतात. त्यातल्या निव्वळ तात्त्विक बाबी तत्त्वज्ञानाच्या निकषावर घासून घेता येतात. अशा वेळी ती शाखा तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासात सामावते. दुसऱ्या बाजूला त्या त्या ज्ञानशाखेच्या इतिहासातच तिचा विषय फिरत असतो. विकास पावत असतो. इतिहासामुळेच त्याची प्रगती झालेली असते. पुढे होत राहते. म्हणून कायद्याचा इतिहास, वैद्यकाचा इतिहास, संगीत इत्यादी कलांचा इतिहास वगैरे सर्व इतिहास वाङ्मयविद्येत समाविष्ट नसले तरी अशा इतिहासलेखनाचे वाङ्मयविद्या हे साधन होय.

येथे एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे ती ही की, प्रत्येक ज्ञानशाखेत गतकालात जे घडले ते जमेस धरून मनुष्य एकेका शाखेचा किंवा तिच्यातल्या विषयाचा विचार करतो. पण त्यात काही नवीन भर घालण्यासाठी, पूर्वी नव्हते असे काही निर्माण करण्यासाठी किंवा त्याची जास्त सुसंगत व्यवस्था लावण्यासाठी. आणि अशीच प्रत्येक ज्ञानशाखेत, प्रत्येक विषयात भर पडत जाते. याकरताच त्या ज्ञानशाखांचा आणि विषयांचा स्वतंत्र अभ्यास होत असतो. हे सर्व ज्ञान वाङ्मयविद्येने आपली सामग्री म्हणून जमेला धरले तरी वाङ्मयविद्येला पुढे त्यात नवीन भर घालण्याशी, नवीन निर्माण करण्याशी काहीही कर्तव्य नसते. आजवर उपलब्ध असलेल्या त्या विषयाच्या किंवा ज्ञानशाखेच्या ज्ञानाची सुसूत्र व्यवस्थित मांडणी करणे आणि विपर्यास होऊ न देता आधीच्यांचे विचार होते तसेच पुढच्या पिढीला उपलब्ध करून देणे एवढेच वाङ्मयविद्येचे साध्य असते. एकच माहिती हाताळणाऱ्या ज्ञानशाखेतला आणि वाङ्मयविद्येमधला हा मुख्य फरक आहे. या दृष्टीने वाङ्मयविद्येचे कार्य इतिहासनिष्ठ आहे.

कोणत्या ना कोणत्या तरी ज्ञानशाखेचा विषय सामग्री म्हणून स्वीकारूनच वाङ्मयविद्येला आपला निर्वाह करावा लागतो. तत्त्वज्ञानाप्रमाणेच वाङ्मयविद्येच्या कक्षेत सर्वच किंवा कोणताही विषय, कोणतीही ज्ञानशाखा येऊ शकते. या दृष्टीने तत्त्वज्ञान, वाङ्मयविद्या आणि इतिहास यांना कोणत्या तरी ज्ञानशाखेवाचून अस्तित्व नाही. पूर्वीची भाष्ये, टीका ज्ञानाच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरतात म्हणून कोणत्याही ज्ञानशाखेतल्या अभ्यासकाला ज्ञानसंवर्धनासाठी वाङ्मयविद्येची आवश्यकता असते. अर्थविज्ञान असो, वैद्यक असो, राजकारण असो किंवा धर्मशास्त्र असो. या विषयांचा इतिहास समजून घेण्यासाठी विशिष्ट समाजात, कोण्या काळी, कोणत्या परिस्थितीत कसे व कोणकोणते

बदल झाले ते माहीत हवे. त्यासाठी त्या त्या वेळची भाषा, परिभाषा नीट समजली पाहिजे. त्या विषयांची तात्त्विक प्रमेये पूर्णपणे परिचित झाली पाहिजेत, याप्रमाणे अभ्यासावयाच्या कालखंडात नैसर्गिक व भौतिक ज्ञान-क्षेत्रांत झालेली प्रगती (किंवा परागती) समजली नाही तर वाङ्मयविदाला लोकांच्या संस्कृतीचा पुष्कळसा भाग कळणारच नाही. म्हणून अभ्यासाकरता निवडलेल्या कालखंडातील मुख्य विषयावद्दल तर पूर्ण ज्ञान पाहिजेच; परंतु इतर आनुषंगिक संबंधित क्षेत्रामधली जास्तीत जास्त माहिती मिळवणे वाङ्मयीन विद्वानाला महत्त्वाचे असते. कोणतीही महत्त्वाची गोष्ट त्याच्या नजरेतून सुटता कामा नये. त्या शास्त्रात किंवा विज्ञानात केल्या गेलेल्या कल्पना, बांधलेले अंदाज, तात्त्विक आडाखे (theory) यांच्या मुळाशी न जाता त्यांच्या योगे सिद्ध झालेली वाङ्मयीन कृती नीट समजून घेणे व आपल्याला समजले त्याचे स्वच्छ प्रतिपादन करणे हे वाङ्मयविदाचे काम आहे. कोणत्याही ज्ञानशाखेचा इतिहास या दृष्टीने लिहिला गेला पाहिजे.

असे वाङ्मयविद्येचे इतिहासाशी फार जवळचे नाते आहे. ज्ञात इतिहास ही वाङ्मयविद्येची अभ्याससामग्री आहे हे ध्यानात घेतले तर दोन क्षेत्रांतला निराळेपणा लक्षात येईल. उपलब्ध असलेल्या माहितीनुसार गतकालातील घटनांचे, परंपरांचे पुनःप्रस्थापन (restoration) म्हणजे इतिहास असे म्हणता येईल, पण ते पुनर्दर्शन (representation) म्हणता येणार नाही कारण इतिहास मुख्यतः राजकारणाशी आणि नंतर दुय्यम रीत्या एखाद्या राष्ट्रातील सांस्कृतिक जीवनाशी संबद्ध असतो. त्यात जीवनाचे सर्वच पैलू येत नाहीत. तेव्हा इतिहास लिहिणे हा वाङ्मयविद्येचा हेतू नसून इतिहासनिविष्ट ज्ञानाचा पुनःप्रत्यय घेणे हे तिचे साध्य आहे. सकृद्दर्शनी हा भेद लक्षात येण्यासारखा नाही. कारण वाङ्मयविद्येप्रमाणेच इतिहासलेखनात देखील प्रथम साधनसामग्रीची छाननी करून मग त्यामागच्या विचारांचा परामर्श घेतला जातो. वाङ्मयविद्येचे सर्व-स्पर्शित्व लक्षात घेऊन तिच्या स्वरूपाची पुनःपुनः तपासणी केली तर वाङ्मयविद्या म्हणजे " पूर्वानुभूतीचा, पूर्वज्ञाताचा विमर्श " ही वस्तुस्थिती स्पष्ट होते.

वाङ्मयविद्येचे कार्य

त्याच त्या गोष्टीचे पुनःपुन्हा चर्वितचर्वण हेच का वाङ्मयविद्येचे कार्य ? अशी शंका मनात येणे स्वाभाविक आहे. इतिहास, वाङ्मय, व्याकरण, संहितासंशोधन, वाङ्मयसमीक्षा, वाङ्मयाचा इतिहास, भाषाविज्ञान इत्यादींपैकी कोणतीही एक शाखा म्हणजे वाङ्मयविद्या अशी संकुचित कल्पना काही अभ्यासक करून घेतात, तेव्हा त्यांनी स्वीकारलेल्या शाखेच्या विशेष अभ्यासाकरता इतर शास्त्रांचे ज्ञान उपोद्बलक ठरते हे ध्यानात न आल्याने इतरत्र त्यांचे दुर्लक्ष होते. त्यामुळे त्यांच्या अभ्यासात एकांगीपणा येतो. शिवाय कोणत्याही शाखेत विषयाचा संबंधित संदर्भात उलगडा करून न दाखवता त्यातल्या तपशिलातले फक्त बारकावे पुरवीत बसणाऱ्या खालच्या पातळीवर चाललेल्या कारागिरीबद्दल चर्वितचर्वण म्हणणे बरोबर आहे. परंतु अव्वल दर्जाच्या वाङ्मयविद्येचे लक्ष आपल्या कक्षेतल्या उपलब्ध ज्ञानाची किंवा त्याच्या घटकांची इतिहासदृष्ट्या पुनर्रचना (reconstruction) करून त्यात उपयोगी पडलेल्या कल्पना-संकल्पनांचाही अभ्यास करण्यावर असते. अशा पुनरावृत्तीमध्ये ज्ञानाची नवनिर्मिती असते. आणि ज्ञानोत्पादनक्षमता हे वाङ्मयविद्येचे खरे बलस्थान आहे. पुनर्विमर्शात ज्ञानावर झालेला संस्कार, त्यात पडलेली भर, झालेली सुधारणा आणि पुढे पाऊल टाकण्याकरता दिसणारा मार्ग इत्यादी गोष्टी घडून येतात. ते नेहमीच पुढे पडलेले पाऊल असते. एखाद्या विषयाचा पुन्हा विचार करायचा, आपल्याला प्रतीत झालेल्या शुद्ध स्वरूपात तो मांडायचा, कालाचा दुरावा टाकून तो ग्रहण करायचा, दर्शनी वस्तूचे सत्यरूप पारखायचे, हे कार्य वरवरचे किंवा टाकाऊ आहे असे म्हणता येणार नाही. ज्ञान-विकासाची ती मूलभूत गरज आहे. ही प्रक्रिया थांबली तर सर्व ज्ञानाची गंगोत्रीच आटल्यासारखी होईल.

ज्ञानाचे क्षेत्र अफाट आहे. त्याला सीमा नाही. परंतु वाङ्मयविद्येचा आशय व तिची कार्यपद्धती यांचा विचार करायचा म्हणजे इतिहासाप्रमाणेच तिला कोठे तरी लक्ष्मणरेषा घालून घेतली पाहिजे. म्हणजे वाङ्मयविद्येचे उपासक जेवढ्या कक्षेत कार्य करतात, तेवढी तिची व्याप्ती असे मानले पाहिजे. वाङ्मयविद्येची संकल्पना अमूर्त असली तरी तिचे कार्यक्षेत्र व्यावहारिक आणि सापेक्षच राहणार. त्यामुळे भाषा, वाङ्मय यासारखे तिचे पोटभाग कल्पिले जातात आणि इतिहासासारखी देशकालाची किंवा विशिष्ट समाजाची अशी मर्यादा घातली म्हणजे अभ्यासाला सोईचे होते. परिणामी

प्राचीन-अर्वाचीन पाश्चात्य-पौरस्त्य, ग्रीक, रोमन, भारतीय, चिनी, असे तिचे विभाग पडतात. वाङ्मय-विद्येचे एकंदर स्वरूप पाहिले तर असे विभाग पडणे अगदी वाजवी आहे हे पटते.

प्राचीन-अर्वाचीनाचा संबंध

वाङ्मयविद्येमध्ये प्राचीन-अर्वाचीनामधला संघर्ष बरेच ठिकाणी डोके वर काढतो, तो तीव्र होतो. परंतु वर्तमान-कालातल्या कित्येक बाबींमध्ये गतकालीन कल्पनांची संजीवनी उपयोगी पडते. तिचा उपयोग करावाच लागतो. इतकेच नव्हे तर त्या संजीवनीचा सद्यःस्थितीवर एक प्रकारे परिणामही होत असतो. पुरातन चरकसुश्रुतांचा आजही भारतीय वैद्यकाला, आयुर्वेदाला उपयोग आहे. धर्मशास्त्राचा काही भाग अजून आपल्या कायद्याला उपकारक ठरतो. आजचे कायदे कितीही बदललेले असले तरी मनुयाज्ञवल्क्य आणि रोमन कायदा हे त्यांच्या पायाचे खडक भक्कम आहेत हे नाकारून चालणार नाही. केवळ द्रव्यार्जनासाठी धंदा करणारांची दखल घेण्याचे येथे कारण नाही पण अभ्यासू वृत्तीच्या डॉक्टर-वैद्याला ऐतिहासिक ज्ञानार्जना-मध्ये चरकसुश्रुतांना डावलून भागेल का? उदात्तता, गंभीरपणा इत्यादी गुणांचा आविष्कार आजच्या काव्यात पूर्वीच्या मानाने फार वेगळ्या प्रकारे होत असला तरी कालिदासाच्या मेघदूतासारखी काव्ये अद्याप आपल्याला रिझवू शकतात, तशी ज्ञानदेवांची ज्ञानेश्वरी, तुकारामाचे अभंग यांची गोडीही अजून अवीट वाटते ही गोष्ट खरी आहे.

थोडक्यात म्हणजे गतकालाबद्दल ज्ञान देणारा इतिहास हाच आजच्या सर्व शास्त्र-विद्या-विज्ञानाचा पाया आहे. त्याचे हजारो धागे आपल्या संस्कृतीत ताण्या-बाण्यासारखे विणले गेलेले आहेत. त्यामुळे प्राचीन काळची नैतिक मूल्ये सहजासहजी पुसून टाकण्या-सारखी नाहीत. त्यांचा अनादर करून चालणार नाही. प्राचीन काळच्या मूल्यांचा व श्रेयांचा आपल्याला काही उपयोग नाही किंवा आजच्या ज्ञानाचा पूर्वीच्या ज्ञानाशी काही संबंध नाही असा काही लोकांचा सूर ऐकू येतो. जे आधुनिक ज्ञान स्वतंत्रपणे झालेले असेल तेथे प्राचीन विचाराची किंवा परंपरेची दखल न घेता केवळ आधुनिक विद्यांवर लक्ष केंद्रित केले तरी चालेल. पण बहुधा प्रत्येक ज्ञानशाखेत आपण पूर्वजांच्याच खांद्यावर स्वार आहोत. सातत्याची कल्पना सोडणार कशी?

वाङ्मयविद्येचे स्वरूप

इतिहासाचे ज्ञान म्हणजे धर्म, राजकारण, कला, वाङ्मय यांच्या इतिहासाचे ज्ञान नव्हे, तर ज्या समाज-जीवनाचे हे जे वेगवेगळे पैलू आहेत त्या सर्वांचे परस्परावलंबित्व जमेस धरून साकल्याने घडलेल्या इतिहासाचे ज्ञान. एकेका ज्ञानशाखेचा इतिहास वाङ्मय-विद्येशिवायही लिहिला जातो. त्यायोगे त्या विषयाच्या विकासाच्या फक्त एका दिशेची कल्पना येते. वाङ्मयविद्या त्या सर्वांना एकत्र आणून तत्कालीन लोकमानस समजून घेतल्यावर त्या दृष्टीने समाजाच्या इतिहासाचे पुनर्दर्शन घडवते. हे झाले वाङ्मयविद्येचे अंतरंग.

तिचे बहिरंग म्हणजे आपल्या दृष्टिकोणाची मांडणी. ती भाषेत होते. कोणतीही वाङ्मयीन कृती समजून घेताना पावलोपावली भाषा आणि वाङ्मयेतिहास यांचे ज्ञान आवश्यक असते. सामाजिक इतिहास व कलांचीही माहिती पाहिजे. भाषा हे समाजाच्या विचारविनिमयाचे वाहन आणि आविष्काराचे साधन असल्याकारणाने वाङ्मयविद्येला भाषेचा अभ्यास अपरिहार्य आहे. इतिहासाचे परिशीलन आज्ञापत्रे, खाजगी पत्रव्यवहार इत्यादी लिखित भाषेवरूनच करावे लागते. साहजिकच उच्चारित आणि लिखित भाषेच्या कल्पना, संकल्पनांचा अभ्यास वाङ्मयविद्येने प्रथम सुरू केला. असंस्कृत लोकांना विचार करणे, ते बोलून दाखवणे जमत होते, पण त्या विचारांची मांडणी करून त्यातली संगती दाखविणे हे बौद्धिक संस्काराशिवाय शक्य होणारे नाही. तेव्हा सुसंस्कृत लोकांच्या या मूलभूत अशा कार्यप्रवृत्ती-वरच वाङ्मयविद्या अवलंबून असते.

ज्याला लॅटिन, ग्रीक, संस्कृत, इंग्लिश, जर्मन वगैरेंपैकी काही भाषा चांगल्या समजतात त्याला त्या त्या भाषेत उपलब्ध असणारे सर्व ज्ञान प्राप्त करून घेणे शक्य होते. माहिती होणे हेच ज्ञानाचे पहिले गमक आहे. भाषा समजली की सांगितलेले, वाचलेले माहीत होते. तेव्हा भाषाज्ञान म्हणजे वाङ्मयविद्या असा समज झाला हे आपण समजू शकतो. पण दरवाज्यावरून किंवा उंबरठ्या-वरून घराची फक्त कल्पना दिली गेली तरी दरवाज्याला किंवा उंबरठ्यालाच घर समजण्यामध्ये चूक झाली आणि हे क्षेत्र भाषांपुरते—त्यातही प्राचीन भाषांपुरतेच—संकुचित केले गेले. पुढच्या काळातही प्राचीन भाषांचाच अभ्यास होत राहिला. प्राचीन भाषांच्या अभ्यासात एक

मोठी अडचण असते. आज चालू भाषेचा, कितीतरी बाजूंनी अती सूक्ष्म दृष्टीने विचार होत आहे तरी काही बारकावे समजायचे राहून गेलेले दिसतात. प्रगल्भ भाषावैज्ञानिक अभ्यासाची ही गत तर प्राचीन भाषेचे ज्ञान पूर्णतया होणे कसे व किती अशक्य आहे हे आज आपल्या लक्षात येते. अतिमर्यादित लेखनिविष्ट भाषाविष्कारावरून तत्कालीन भाषेची आपल्याला नेमकी समज आहे असे मानणे भ्रामक ठरते. त्या भाषाज्ञानाला फार मोठी मर्यादा पडलेली असते. कालाचे अंतर जितके जास्त तितकी त्या काळाची माहिती कमी, असेल ती त्रोटक आणि विखुरलेली, ती नेमकी समजणे कठीण आणि म्हणूनच मग त्या माहितीची साक्षेपाने पुनर्रचना करणे जास्त आवश्यक असते.

लिखित ज्ञानाचा परामर्श

परंपरेने जे सर्व प्रकारचे ज्ञान शब्दाच्या माध्यमातून आपल्यापर्यंत आले ते लिहून ठेवले गेले म्हणून. त्या कारणाने वाङ्मयविद्येत लिखित-संहिता विमर्शाचा समावेश होतो. लेखनात आणि पर्यायाने संहितेमध्ये तीन गोष्टींचा विचार करावा लागतो. १. लिपी म्हणजे भाषेची संकेतचिन्हे, २. भाषा हे विचारदर्शक माध्यम आणि ३. विषय म्हणजे भाषामाध्यमाने जे सांगायचे ते. अक्षराच्या वळणापाशीच थांबतो तो लिपिकोविद. जरा पुढे जाऊन, भाषाप्रक्रियेचा, वाक्यरचनेचा विचार करतो तो वैय्याकरण. हे पहिले दोन टप्पे विषयाचा तिसरा टप्पा समजावून देणाऱ्या साधनांचे आहेत. मनुष्य जेव्हा विषयाच्या विचारापाशी पोचतो तेव्हाच खऱ्या ज्ञानाचा प्रादुर्भाव होतो. अक्षराची ओळख होणे, भाषेची मोड कळणे आणि विचार समजणे यात बराच फरक आहे. ऐकू येणारे बोलांचे ध्वनी, दिसणारे लिपिबद्ध अक्षरांचे आकार यांच्यापलीकडे गेल्याशिवाय ज्ञानप्राप्ती होत नाही. पहिली दोन क्षेत्रे मर्यादित असतात, पण ज्ञानाचे क्षेत्र अमर्याद आहे. ज्ञान कोणत्याही भाषेत देता येते. तसेच कोणत्याहि लिपित लिहिता येते. विचाराचा आवाका शोधून सम्यक् परामर्श घेणे हे वाङ्मयविद्येचे उद्दिष्ट आहे. त्यासाठी ध्वनींच्या व लिपीच्या अभ्यासाने भाषा समजून घेणे हे वाङ्मयविद्येचे कर्तव्य ठरते.

वाङ्मयविद्या व व्याकरण

वाक्यरचनेतील भाषेच्या घटकावयवांचा परस्परसंबंध दाखविण्याचे काम व्याकरण करते. पण व्याकरणात फक्त वाक्यरचनेचे पृथक्करण, लुप्त होत चाललेल्या शब्दांचे स्पष्टीकरण किंवा व्युत्पत्तीच नव्हे तर वाचलेल्या मजकुराची आपल्या शब्दातली फेरमांडणी अथवा सारांश, काव्यातले अलंकार, जातीवृत्तांची छाननी वगैरे बाबीदेखील येत असत. व्याकरणात काव्यमीमांसेचा भाग महत्त्वाचा समजला जात होता हे ध्यानात घेतले पाहिजे. ही परंपरा फार जुनी आहे. डायोनिसिअस थ्रॅक्स (सुमारे इ. स. पूर्व १६६) याचे व्याकरण पाहावे. ग्रीसच्या सुवर्णयुगात व्याकरणाचा अर्थ प्रथम (१) लिपितली अक्षरे, किंवा (२) वाचनाची कला असा केला जात असे. तो पुढे "लेखनवाचन" असा झाला आणि अलेक्झांड्रियन युगात grammaticus चा "वाङ्मयाचा व विशेषतः काव्याचा अभ्यासक" असा अर्थ रूढ होता. रोमन लोकांच्या वापरातल्या literatus चाही हाच अर्थ होता. परंतु हल्ली त्याचा उपयोग नाही. आज व्याकरणाचे क्षेत्र बरेच संकुचित झाले आहे. अर्थ आणि कार्य बदलले तरी व्याकरण (grammar) ही संज्ञा कायम राहिल्यामुळे व्याकरण म्हणजेच वाङ्मयविद्या, किंवा राष्ट्रीय ज्ञानाचा ठसा वाङ्मयात उमटतो तेव्हा वाङ्मयेतिहास म्हणजेच वाङ्मयविद्या. ज्ञानवर्धनासाठी समीक्षेची फार जरूर असते. म्हणून समीक्षा म्हणजेच वाङ्मयविद्या; अशी समीकरणे काही लोकांनी बनविली.

पूर्वीची वाङ्मयविद्या

यापैकी एकेक कल्पना म्हणजे एकेका अवयवाला कवटाळून त्यालाच हत्ती समजण्यातला प्रकार आहे. ॲरिस्टॉटलनंतर ग्रीसमध्ये वाङ्मयनिर्मितीचे युग संपले. तेव्हा या संपुष्टात आलेल्या युगाचा परामर्श घेण्याचे कार्य अलेक्झांड्रिया येथील वाङ्मयविदांनी सुरू केले. त्या काळात त्यांचे लक्ष ग्रीक व रोमन इतिहासावर केंद्रित होणे स्वाभाविक होते. ग्रीक विद्वानांच्या दृष्टीने उपलब्ध वाङ्मयातला कोणताच भाग वगळण्यासारखा नव्हता तेव्हा वाङ्मयविद्या म्हणजे "बहुशास्त्रकलाकोविदत्व" (polymathy) ही कल्पना पुढे स्वीकारली गेली. वुल्फ–ब्योख यांच्या आधुनिक संप्रदायाची वाङ्मय-विद्येसंबंधीची कल्पना देखील अशीच सर्वव्यापी होती. परंतु ज्ञानविभाजनाच्या या काळात कोणालाही हा वाङ्मयविद्येचा हत्ती पूर्णतया दिसणे कठीण आहे. कल्पना करता आली तरी तो प्रत्यक्ष आकळणे दुर्घट. आणि त्याचे आकलन झाले तरी तो एकाच्या कवेत

सामावणे शक्य नाही. पूर्वीपासून ज्या चार भक्कम पायांवर वाङ्मयविद्या उभी आहे तीच वाङ्मयविद्येची कक्षा मानली पाहिजे.

अलीकडची वाङ्मयविद्या

वाङ्मयविद्येला पायाभूत ठरलेल्या ज्ञानशाखा म्हणजे भाषाज्ञान, संहिताचिकित्सा, वाङ्मयेतिहास आणि वाङ्मयसमीक्षा. या सर्व शाखा परस्परावलंबी आहेत. म्हणून विद्वत्तेबाबत असे साचेबंद भेद मानण्याचे कारण नाही. शिवाय ज्ञानप्रक्रियेची एकात्मता ही निसर्ग-विज्ञानापासून ते कलात्मक समीक्षेपर्यंत सर्व मनोव्यापारांना सामावणारी असते. संशोधन व समीक्षा अशी दुहेरी ज्ञानप्रक्रिया मानली तर ज्ञानप्रक्रियेची स्वाभाविक एकात्मता भंग पावते हे खरे. परंतु प्रत्येक ज्ञानशाखेमध्ये अभ्यासाची एक विशिष्ट पद्धत असते. एखाद्या शाखेचे विशिष्ट कार्य कोणते व ते कसे चालते त्याचे विवेचन करण्यासाठी काही विभाग कल्पिणे किंवा ज्ञानप्रक्रियेच्या विशिष्ट अंगावर लक्ष केंद्रित करणे सोईचे ठरते. कोणतीही वाङ्मयीन समस्या सोडविण्याकरता वरील सर्व शाखांचा उपयोग होऊ शकतो, किंवा एकेका दृष्टीनेही तिचा विचार करता येतो. पण या सर्व दृष्टींनी पाहिल्यावर वाङ्मयीन प्रश्न सर्व बाजूंनी तपासला असे होते.

पुष्कळ वेळा व्यवहारात असे दिसते की वाङ्मयविदाला यापैकी एखाद्याच शाखेचे विशेष ज्ञान असते आणि फक्त त्याच दृष्टीने तो पाहात असतो. बाकीच्या दृष्टिकोनांचे एक तर त्याला भान राहात नाही किंवा त्यांचे महत्त्व वाटत नाही. आपल्या दृष्टिकोनाची महती वाढविण्याकरता इतरांना कमी लेखण्याची, क्वचित अवहेलना करण्याची प्रवृत्तीही मोठमोठ्या विद्वानांच्या बोलण्यात आढळते. अगदी बारीकसारीक बाबतीत किंवा सामान्य जिनसांबद्दल ऐतिहासिक पुराव्याशिवाय न बोलणाराने " समीक्षेत काय आहे ? आपल्या स्वतःच्या आवडी-निवडीचे आणि वैयक्तिक मताचे नुसते प्रदर्शन. त्याला पुराव्याचा भक्कम पाया नसतो. " असे म्हटलेले किंवा ज्याला केवळ विचार समजून घेण्याचेच महत्त्व वाटते त्याने " चिकित्सात्मक संहितासिद्धी म्हणजे मूळ लेखकाने जे म्हटले आहे असे आपल्याला वाटते ते सिद्ध करून दाखविण्याकरता हमाली करून जमवलेला पाठभेदांचा ढिगारा. या हमालीचा आणि विद्वत्तेचा संबंध काय ? " यांसारखे प्रश्न केलेले ऐकू येतात. एकंदर परिस्थिती पाहिली तर या शेऱ्यांमध्ये अगदीच तथ्य नाही असे म्हणता येत नाही. पण ज्या तऱ्हेने एखादा प्रकार राबवला जातो तिचा तो दोष आहे. विद्वत्तेच्या त्या क्षेत्राचा तो उणेपणा नाही, हे लक्षात ठेवले पाहिजे. वरच्यासारखे मत बनण्याचे मुख्य कारण म्हणजे त्या अभ्यासप्रकाराचा हेतू आणि कार्यपद्धती माहिती करून घेण्याबद्दलचे औदासिन्य. याशिवाय कळून न कळून इतरांना कमी लेखून आपल्या ज्ञानार्जनपद्धतीची महती वाढवणे हाही हेतू त्यामागे असतो.

भाषाज्ञान, संहिताशोध, वाङ्मयेतिहास आणि समीक्षा यांचा अंतर्भाव स्थूल अशा " वाङ्मयविद्या " या संज्ञेत केला जातो तेव्हा या चारी मार्गांनी आपली वाङ्मया-बद्दलची आणि जीवनाबद्दलची जाणकारी वाढावी हा हेतू असतो. एकंदर वाङ्मय चांगले समजावे आणि त्यामुळे लाभलेल्या नजरेने (insight) कोणतीही वाङ्मयकृती आपण अवलोकिलेल्या वाङ्मयाच्या संदर्भात अचूक उमगावी हा वाङ्मयविद्येचा आदर्श. काव्य कादंबरीसारख्या एखाद्या प्रकारातल्या सर्व वाङ्मयकृती किंवा त्यांच्यातला काही विशिष्ट भाग घेऊन अभ्यास करता येतो. कोणत्याही एकाद्या कृतीपुरता किंवा तिच्यातल्या काही भागापुरता तो मर्यादित करता येतो. तसा वाङ्मयातला एखादा पैलू समजून घेण्याकरताही केला जातो.

" वाङ्मयाच्या परिशीलनात तपशिलावर भर न देता मूल्यमापन करायला पाहिजे ", " संशोधनापेक्षा समजदारी किंवा जाणकारी श्रेयस्कर ", " विद्वत्तेपेक्षा रसिकता श्रेष्ठ " अशासारखी काही विधाने केली जातात तेव्हा यायोगे किंवा काही विशेषणे वापरून आपल्याला काय आवडते एवढेच लोक सांगत असतात. भलावण करणे किंवा नाक मुरडणे यांनी काही सिद्ध होत नाही. समोर असलेली वाङ्मयकृती आपला तोल जाऊ न देता सम्यग्दृष्टीने समजून घेणे आणि समजावून देणे हे कार्य महत्त्वाचे आहे. मतामतांच्या गलबल्यात स्वतःला न हरवता, दुसऱ्याच्या आवडीनिवडीच्या आवर्तात न सापडता, ती सर्व जमेस धरून स्वतःचा तोल (equilibrium) राखणे ही एक तारेवरची कसरत खरी पण तो आदर्श असून यथार्थ आकलन ही पाया-खालची तार आहे.

आकलन

कोणत्याही विधानाचा चार दृष्टींनी अर्थ लावता येतो. केवळ स्वतःला वाटते म्हणून लावलेला अर्थ व्यक्तिनिष्ठ



असतो. तसेच व्यक्तिनिष्ठ दृष्टिकोणातून निर्माण होणाऱ्या आणि वेगवेगळी आविष्कारपद्धती अवलंबिणाऱ्या निबंध, काव्य, नाटक यांसारख्या वाङ्मयप्रकारातील विधानांचा अंतर्गत संबंध दाखवणारा अर्थ वाङ्मयप्रकारनिष्ठ म्हणता येईल.[८] हे दोन प्रकारचे अर्थ आत्मनिष्ठ दृष्टीने लावलेले असतात. उलट वस्तुनिष्ठपणे एखादे विधान समजून घ्यावयाचे तर शब्दशः अर्थ लावून वाक्यरचनेचा होईल तो अर्थ व्याकरणनिष्ठ असतो. पण त्याच्या पुढे जाऊन शब्दार्थांचा विषयाशी संबंध आणि त्याची परंपरागत जातकुळी दाखवून दिली तर तो अर्थ इतिहासनिष्ठ बनतो.

ललितवाङ्मयाचा अर्थ आत्मनिष्ठ पद्धतींनी लावला जातो. पण वाङ्मयविद्येला वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण स्वीकारावा लागतो. म्हणून व्याकरणनिष्ठ आणि इतिहासनिष्ठ या दोन अर्थसंगती महत्त्वाच्या ठरतात अर्थात कविता किंवा लघुनिबंधातले एखादे विधान नीट समजावे म्हणून वाङ्मयविद्येच्या दृष्टीने सुद्धा आत्मनिष्ठ अशी लेखकाची वैयक्तिक दृष्टि आणि वाङ्मयप्रकाराची कक्षा या दोन बाबी डावलून चालत नाही. हा "आत्म". वाचकाचा किंवा लेखकाचा खाजगी "आत्म" नसून समोरच्या वाङ्मयकृतीत प्रतीत होणारा "आत्म" असतो हे लक्षात ठेवले पाहिजे. इतर तिन्हींपैकी कोणत्याही दृष्टीने अर्थ लावायच्या आधी व्याकरणदृष्ट्या होणारा अर्थ नीट समजल्याशिवाय पाऊल पुढे पडू शकत नाही, म्हणून भाषेला—व्याकरणाला वाङ्मयविद्येमध्ये महत्त्व आहे.

व्याकरणाला धरून इतिहासनिष्ठ अर्थ लावण्याकरता व्याकरण आणि भाषा यांचा इतिहास व त्यांचा विकास यांची पूर्ण माहिती पाहिजे. कोणत्याही कालखंडातल्या एकाद्या लेखकाची ललित कृती समजून घ्यायची असली तरी त्या व्यक्तीच्या दृष्टीने अर्थ लावायचा तर, त्या लेखकाबद्दल आणि त्याच्या भोवतीच्या परिस्थितीबद्दल असलेली बारीकसारीक अशी जास्तीत जास्त माहिती उपयोगी पडते. वाङ्मयप्रकाराच्या इतिहासाचीही तीच गत आहे. म्हणजे ऐतिहासिक दृष्ट्या कोणताही अर्थ लावताना प्रत्यक्ष घटनांच्या (factual) माहितीची आवश्यकता असते. ही कोंडी फुटते ती व्याकरणापासूनच.

८. BOECKH, A., *On Interpretation and Criticism*, Generic Interpretation, p. 106-120.

वाक्यात आलेल्या शब्दांचे निरनिराळ्या संदर्भांत लागणारे वेगवेगळे अर्थ स्पष्ट होतात आणि त्या शब्दांचे वापरातले स्थान निश्चित होते. कालमानाने शब्दाची बदलणारी रूपे, त्यांचे बदलणारे अर्थ याच्यामुळे भाषेचा इतिहास घडतो. कोश, व्याकरणे तयार होतात. कालांतराने अधिक व्यापकतेमुळे आणखी तऱ्हेतऱ्हेच्या संदर्भात अर्थ लावण्याच्या प्रक्रियेत घासूनपुसून निघालेल्या कोश-व्याकरणांमध्ये सुधारणा होत जाते. अशा प्रकारे तत्कालीन अर्थ लावण्याकरता ही साधने मूलभूत ठरतात. कोणताही विषय हाताळण्यास लागणाऱ्या पद्धतीचा, अर्थसंगती लावण्यास आवश्यक त्या शिस्तीचा ओनामा गिरवायला इथे सुरवात होते.

× × ×

३

भाषाज्ञान

व्याकरण म्हणजे सर्व भाषाविज्ञान नव्हे. भाषाविज्ञानाचा तो एक भाग आहे. व्याकरण शब्दाच्या रूपाचा व अर्थाचा विचार करते पण भाषाविज्ञानात ध्वनींच्या अभ्यासालाहि महत्त्व आहे. त्यात इतरही काही बाबी येतात. मानवी भाषेचे शक्यतो विस्तृत व सखोल ज्ञान मिळवणे हे भाषाविज्ञानाचे साध्य आहे. भाषा, बोली, उपबोली, त्यांचा एकमेकींवर पडलेला प्रभाव, त्यांच्या पूर्वस्वरूपाची पुनर्रचना इ. सर्व भाषाविज्ञानाच्या कक्षेत येतात. भाषा समाज-सापेक्ष असते. भाषाविज्ञानाचे स्थान विज्ञान व मानव्य विद्या यांच्यामध्ये आहे. भाषाविज्ञानाचे स्वरूप सामाजिक असून ते इतर सर्व मानव्य विद्यांच्या तुलनेने अधिक विज्ञाननिष्ठ आहे आणि इतर विज्ञानशास्त्रांच्या दृष्टीने ते मानव्य विद्यांकडे जास्त झुकणारे आहे.

वाङ्मयाचे परिशीलन आणि भाषाविज्ञान यांच्यात तीन भेद मुख्यतः दिसतात. (१) ललित वाङ्मयाची नजर असणारा ज्या भाषेचा रस चाखतो ती बहुधा एखाद्या विशिष्ट संस्कृतीत विशेष मान्यता पावलेली प्रमाण भाषा असते. वाङ्मयातले तिचे स्वरूप अभिजात असते. तर भाषावैज्ञानिकाला भाषेतल्या किंवा भाषेच्या अगदी फालतू समजल्या जाणाऱ्या देखील सर्व बाबी अभ्यसनीय असतात. कोणत्याही जातीच्या अशिक्षित म्हातारीची वाणी असो, लहान मुलाचे बोबडे बोल असोत,

किंवा एकादा रूक्ष दस्तऐवज असो, (२) वाङ्मया-भ्यासकाला प्रगत समाजात निर्माण झालेल्या वाङ्मय-कृतींची गोडी असते, पण भाषावैज्ञानिकाला समाजाच्या अगदी खालच्या थरातली ओबडधोबड, अशुद्ध समजली जाणारी बोली सुद्धा रमवू शकते. अत्याधुनिक किंवा अगदी पुरातन, सुसंस्कृत किंवा रानटी समजल्या जाणाऱ्या भाषांचे तो एकाच वस्तुनिष्ठ दृष्टीने पृथक्करण करतो. (३) वाङ्मयासाठी लिखित भाषेवरच अवलंबून राहावे लागते पण भाषाविज्ञानाचा मुख्य भर बोलीभाषेवर असतो. बोलीभाषेच्या खालोखाल लिखित वाङ्मय हा भाषा-विष्कार असल्यामुळे भाषाविज्ञानाला ते सोडून चालत नाही.

भारतीय लेखनपरंपरेत वाङ्मय आणि साहित्य असे दोन भेद स्पष्टपणे मानले गेले आहेत. साहित्य म्हणजेच ललित वाङ्मय. त्यात कथा, काव्य, नाटक इत्यादींचाच समावेश होतो. वाङ्मय हा शब्द पुष्कळच व्यापक अर्थाने वापरला जातो आणि त्यात ललित आणि ललितेतर असे दोन्ही प्रकारचे वाङ्मय अंतर्भूत असते.[१] म्हणून प्रस्तुत विवेचन ललित व ललितेतर लेखनाला लागू पडणारे आहे.

भाषेची लिपी, व्याकरण, शैली वगैरे अंगे निरनिराळ्या दृष्टीने पाहता येतात. उदाहरणार्थ, लिपीतल्या अक्षरांचे वळण व सौंदर्य निरखले व त्याची प्रतवारी ठरवली तर ते लिपिशास्त्रात (paleography किंवा caligraphy) पडेल. परंतु ते अक्षर, त्याची लपेटी कोणत्या लेखकाची आहे हे पाहिले तर ते वाङ्मय-विद्येत येईल. शैलीचे फक्त सौंदर्य पाहिले तर तो सौंदर्य-मीमांसेचा भाग होईल, पण शैलीवरून ग्रंथकारासंबंधी काही विधान केले, त्या संहितेचा ग्रंथकार नेमका हेरला तर ते वाङ्मयविद्येच्या कक्षेत बसेल. तीच गोष्ट व्याकरणाची. काही शब्द विशिष्ट अर्थाने वापरणारा, नित्यापेक्षा काही निराळी रूपे उपयोगात आणणारा एखादा लेखकही असाच ओळखू येतो. लेखक (लेखनिक नव्हे), त्याच्या लेखनातील विषय, घटना, त्यात प्रतिबिंबित झालेली सामाजिक, आर्थिक इ. परिस्थिती यांचा मागोवा घेण्यासाठी उपयोगी पडणाऱ्या दृष्टीने जे जे पाहिले जाते ते सर्व वाङ्मयविद्येच्या कक्षेत येते.

पण बहुधा कोणत्याही वाङ्मयकृतीमध्ये लेखकाने काय सांगितले आहे आणि ते कसे सांगितले आहे या दोन गोष्टी आपण मुख्यतः पाहतो. या कामी भाषाज्ञानाची कितपत मदत होते ते समजण्याकरता परभाषेतला एखादा ग्रंथ किंवा जुन्या मराठीतला ज्ञानेश्वरीसारखा ग्रंथ घेतला तर असे लक्षात येते की, शब्दार्थ नीट कळल्याखेरीज ग्रंथकार काय सांगतो ते चांगले समजत नाही. 'झळंबले, आहाच-वाहाच, झने' अशा शब्दांचे सर्व संदर्भ पाहून अर्थ लावणे हे काम आधी करावे लागते. 'प्रेमटांगा' सारख्या शब्दावर बरीच चर्चा झाली तरी अर्थ निश्चित झाल्या-शिवाय ज्ञानेश्वरांच्या मनात जे सांगायचे होते ते समजणे अशक्य आहे.

त्यांनी ते कसे सांगितले आहे हे कळायला निदान ज्ञानेश्वरांनी योजलेली ओवी म्हणजे काय ते तरी निदान समजले पाहिजे. म्हणजे पद्य असेल तर वृत्त, जाती, यतियमक, आघात इत्यादी आणि गद्य असेल तर शैली, शब्दयोजना, लय वगैरे गोष्टींचा विचार केला तर शैलीच्या परिणामकारकतेचे मर्म बरोबर सांगता येते. आणि सामान्य माणूस वापरतो तीच भाषा अनिल, कुसुमाग्रज, माडगूळकरांसारखा कवी कशी समर्थपणे हाताळतो, त्याच्या अभिव्यक्तीमध्ये "मद्र" सारखा अगदी साधा-शब्द देखील अर्थाने कसा भारला जातो, ते दाखवता येते. ज्ञानेश्वरांचा शांत रस, त्यांच्या वाणीतले माधुर्य, कोमलता इत्यादी गुण ध्वनिरचनेच्या दृष्टीने नीट समजतात.

संहितेचे अध्ययन

ज्ञानेश्वरांचे काव्य असो किंवा चक्रधरांचे गद्य असो. इतर लिखित वाङ्मयावरून तत्कालीन सांस्कृतिक इतिहासाचे जितके ज्ञान असेल त्या मानानेच तत्कालीन शब्दांचा अर्थ बरोबर समजणार किंवा लावता येणार. एरवी नाही. म्हणून कोणताही वाङ्मयसमीक्षक किंवा वाङ्मयेतिहासकार ग्रंथाच्या विश्वासार्ह संहितेवरच विसंबतो. आजपर्यंत छापल्या गेलेल्या ज्ञानेश्वरीच्या आवृत्त्या पाहिल्या तर छपाईच्या, वाचनाच्या, नजरचुकीने झालेल्या चुकांप्रमाणेच संहितेत काही प्रक्षिप्त भागही आढळतो. चुकीच्या संहितेमुळे मूळची भाषा आणि शैली यांना पोचलेली झळ, मूळ संहितेत आलेला विक्षेप अभ्यास-काच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असतो. मूळ ग्रंथकाराने जे व जसे लिहिले, ते होते तसे उपलब्ध होईपर्यंत यथार्थ ज्ञानात

१. प्रा. रा. श्री. जोग, शब्दवेध टिपण, म. सा. प., आक्टो-डिसें., १९६८

उणीव राहते. जितक्या चुका अधिक तितके ज्ञान कच्चे, अयथार्थ.

लेखकाची मूळ संहिता किंवा तिच्या आवृत्त्या पुन्हा मुळाबरहुकूम करायच्या आणि नाना प्रकारे होणाऱ्या संभाव्य चुका होऊ न देता पुनरावृत्तीच्या वेळी संहितेचे मूळ स्वरूप कायम ठेवायचे हा चिकित्सक संहितासिद्धीचा हेतू असतो मूळ संहिता प्रस्थापित करण्याची रीत संहितेच्या कालखंडानुसार वेगळी असू शकते. एखाद्या संहितेत उपस्थित होणाऱ्या समस्या लक्षात घेऊन त्यांचा निरनिराळ्या प्रकारे निर्वाह करावा लागतो. परंतु संहिता-सिद्धीच्या सर्वसाधारण तत्त्वांमध्ये फरक पडत नाही. शास्त्रशुद्ध रीतीने संहिता सिद्ध करायची म्हणजे ग्रंथाची उपलब्ध असतील तेवढी शक्यतो लेखनकाल दिलेली हस्तलिखिते मिळवायची. त्यांच्यापैकी जास्तीत जास्त विश्वासार्ह हस्तलिखित मूळ मानून इतर उपयुक्त हस्त-लिखितांमधले एकूण एक पाठभेद पद्धतशीर एकत्र करायचे (collection) आणि त्यावरून ग्राह्य पाठ कोणते ते ठरवायचे. कधी कधी उपलब्ध पाठांहून अगदी वेगळाच पाठ पत्करावा लागतो. पाठभेदां-वरून हस्तलिखितांचे परस्परसंबंध कळतात. त्यांचा वंशिदर्शक तक्ता (stemma) तयार करता येतो. या पद्धतीने सर्वांत जुने व मूळ ग्रंथाला जास्त जवळचे हस्तलिखित कोणते ते ठरवता येते. त्याबरोबरच ग्रंथाची हस्तलिखिते व छापील आवृत्त्यांची एक जंत्री तयार होते.

ज्ञानेश्वरी, हरिपाठ, दासबोध, पांडवप्रताप यांसारख्या लोकांच्या नित्य वाचनातील ग्रंथांच्या बाबत दोन प्रश्न उपस्थित होतात. एक म्हणजे अशा ग्रंथांची सर्वांत जुनी प्रत मिळाली तशीच कानामात्रेसह छापावयाची (facsimile) का त्यातले पाठभेद पारखून संहिता ठरवायची ? हस्तलिखितांचे फोटो काढून ठेवण्याची पद्धत हल्ली सर्रास रूढ झाल्याने तशी छपाई न करता शास्त्रशुद्धरीत्या संहिता सिद्ध करण्याचा पर्याय आता निर्णायकपणे मान्य झालेला आहे. संहितासिद्धीनंतर ग्रंथातील विषयाच्या यथार्थज्ञानासाठी दुसरा मार्ग चोखाळण्याचे कारण उरत नाही. दुसरा वाद असतो तो ग्रंथाचे जुने लेखन कायम ठेवायचे का आजच्याप्रमाणे सुधारून घ्यायचे ? याबद्दल. जुने लेखन पुष्कळदा समजा-यला कठीण असते. काही वेळा ते अगदी दुर्बोध असते. ॵ = ओ, छ = थ, भ, थ, घ, म यांच्याऐवजी एकच अक्षर, पृष्ठमात्रा, क्रु, क्ष वगैरेची चमत्कारिक वळणे, किंवा प्रो = प्रमाणे, मु॥ = मुक्काम, ता॥ = तालुका या-सारखे 'संकोच' यांचे वाचन आज अवघड वाटणे स्वाभाविक आहे. सामान्य माणसाच्या नित्य वाचनातला ग्रंथ त्याला सहज वाचता यावा ही अपेक्षा असल्याने त्याचे लेखन चालू बाराखडीत छापणे हितावह ठरते. पण विशेष अभ्यासासाठी आणि विद्वानांची गरज म्हणून लेखन कायम ठेवणे इष्ट असते.

सामान्य वाचकाच्या आवृत्तीमध्ये तळटीपेत अवघड शब्दांचे अर्थ दिले तरी पुरतात, परंतु विद्वानांसाठी सिद्ध झालेल्या संहितेत महत्त्वाच्या पाठभेदांची योग्य ती नोंद अशी करावी लागते की मूळ प्रतीत झालेले महत्त्वाचे सर्व फेरफार अभ्यासकाला समजले पाहिजेत अधिक अभ्यासाकरता उपऱ्या पाठांची (emendations) स्वतंत्र नोंद करावी लागते. कारण उपरे पाठ आणि ऐतिहासिक पाठभेद यांची गल्लत झाली तर वाचकाचा गोंधळ होतो.

हा गोंधळ टाळण्याकरता एकूण तीन प्रकारे ग्रंथ-संहितेत फरक पडतो याचे भान ठेवले पाहिजे ज्ञानेश्वरीचे हस्तलिखित अभ्यासायचे असेल तर त्या हस्तलिखिताची प्रत करणाऱ्या लेखनिकाच्या हातून गैरसमज, नजरचूक इ. निरनिराळ्या कारणांनी त्यात चुका झालेल्या असतात. तो ज्या प्रतीवरून आपले हस्तलिखित तयार करतो आहे ती प्रत जर एकनाथ महाराजांनी शुद्ध केलेल्या आवृत्तीच्या वंशातली प्रत असेल तर मूळ ज्ञानेश्वरांनी लिहिलेल्या परंतु पुढे संशोधनाची गरज उत्पन्न झाल्यामुळे एकनाथांनी संहिता-शुद्धीची जी तत्त्वे प्रमाण मानली असतील त्या तत्त्वांना अनुसरून विचारपूर्वक केलेले काही फरक त्या ज्ञानेश्वरी संहितेत झालेले असणार. आणि तिसराही एक प्रकार संभवतो. तो असा की प्रथम लिहिलेल्या शब्दापेक्षा दुसरा सरस शब्द वापरावासा वाटल्यामुळे लेखकाने, ग्रंथ-कारानेच स्वतः एकादा शब्द, शब्दसंहती किंवा वाक्यही खोडून बदलले असण्याची शक्यता असते. एकनाथ, तुकाराम, रामदास यांच्यासारख्या प्राचीन ग्रंथकारांच्या बाबतीत हे झाले असेल किंवा काय हे आपल्याला कळण्यास मार्ग नाही. पण केशवसुतांसारख्यांच्या आधुनिक वाङ्मयात या गोष्टीकडे लक्ष देणे आवश्यक ठरते. संहिता ज्ञाने-श्वरीची असो किंवा केशवसुतांच्या कवितेची असो – सिद्ध

संहितेच्या आवृत्तीला जोडलेल्या प्रस्तावनेत त्या ग्रंथाच्या हस्तलिखित आणि छापील आवृत्त्यांचा इतिहास, साहित्यनिर्मितीचा इतिहास व नंतर संहितेत होत गेलेल्या बदलाचा इतिहास देऊन विषयवैशिष्ट्यांचे विवेचन करणे आणि आपल्या ग्रंथाच्या शेवटी सर्व हस्तलिखिते व आवृत्त्यांची पूर्ण सूची देणे उचित. कारण या सर्व गोष्टी वाङ्मयाचा इतिहास लिहायला उपयोगी पडतात.

वाङ्मयेतिहास

वाङ्मयाचा इतिहास म्हणजे एखाद्या भाषेच्या विशिष्ट कालखंडात कोणत्या तरी प्रदेशातल्या लोकांनी निर्मिलेल्या वाङ्मयीन कृतीचे, त्यातल्या आविष्काराचे वर्णन आणि स्पष्टीकरण असे म्हणता येईल. वाङ्मयीन अभिव्यक्ती इतरत्र आढळणाऱ्या भाषाविष्कारापेक्षा काहीशी वेगळी असल्याने वाङ्मयाचा इतिहास हा राजकीय, आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक किंवा वैचारिक इतिहासापेक्षा पुष्कळसा वेगळा प्रकार असतो.

भाषा हे जरी वाङ्मयाचे मुख्य गमक आणि वाहन असले तरी वाङ्मयेतिहास म्हणजे भाषेचा इतिहास नव्हे. भाषेचा व ग्रंथांचा इतिहास स्पष्ट होण्याइतपत भाषा वैज्ञानिकांचे आणि संहिताचिकित्सकांचे कार्य झाले म्हणजे वाङ्मयाच्या इतिहासाचे खरे कार्य सुरू होते. वर्तमान अथवा भूतकालीन कोणत्याही ग्रंथांच्या निर्मितीसंबंधी, का ? कुठे ? केव्हा ? व कसे ? या प्रश्नांची उत्तरे शोधून निरनिराळ्या ग्रंथांमधले संबंध दाखवायचे आणि वाङ्मयाचा, समाजाचा एक जिवंत घटक या नात्याने माणसाशी कसा संबंध आहे ते विशद करण्याचे काम वाङ्मयाच्या इतिहासकाराचे आहे.

म्हणजे हा इतिहासकार वाङ्मयात प्रतिबिंबित झालेल्या माणसाचा, समाजाचा इतिहास लिहितो. आणि म्हणून (जाता जाता यालाही) इतर इतिहासकारांप्रमाणे इतिहासशास्त्राच्या समस्यांना तोंड द्यावे लागते. परंतु त्यासाठी त्याला वाङ्मयासंबंधीचे तात्त्विक प्रश्न, त्यांचे सूक्ष्म विश्लेषण, मूल्यांकनाची पद्धत इत्यादींचा विचार करण्याकरिता गुंतून राहता येत नाही. ते काम समीक्षकाचे आहे. त्यासंबंधी समीक्षकांची मते जमेस धरून इतिहासकाराला पुढे जाणे प्राप्त आहे. वाङ्मयाचा इतिहास लिहिताना आपले कार्यक्षेत्र आखून घेणे सोयीचे असते. पण आपल्या कक्षेत येणाऱ्या भाषा आणि वाङ्मय, वाङ्मय व संस्कृती, इतिहास आणि समीक्षा, मूल्यांकनात्मक समीक्षा आणि संहितेची विश्लेषणात्मक टीका यांच्यातल्या सीमारेषा ठरविणे सोपे नसते. शिवाय इतिहासलेखनात विद्वत्तेचा भाग किती व सर्जनाचा किती याकडेही लक्ष देणे जरूर असते. एकूण या सर्व गोष्टी इतिहासकाराला गोंधळात टाकणाऱ्या आहेत. आपण निवडलेल्या कालखंडातील वाङ्मयाशी निगडित असलेले सर्व प्रश्न टिपून त्यासाठी आवश्यक ती सामग्री शोधून जमवणे आणि ती योग्य त्या पद्धतीने मांडताना सांगोपांग विचार करून वाङ्मयीन संबंधाचे स्पष्टीकरण देणे किंवा निदान त्यांचा कालानुक्रम दाखवणारा इतिहास लिहिणे सोयीचे होते.

आवश्यक माहिती जमविण्याकरता वाङ्मयविद्येच्या इतर शास्त्रांकडे त्याला लक्ष पुरवावे लागते. शिवाय इतिहासात समाविष्ट होणाऱ्या वाङ्मयकर्त्याच्या ग्रंथाचा नुसता आकार आणि आशय पाहून भागत नाही तर तिच्या सर्जनप्रक्रियेचाही अंदाज घ्यावा लागतो. वाङ्मयातले कथा, कादंबरी, काव्य वगैरे वाङ्मयप्रकार, तसेच एखाद्या कालखंडातले विचारप्रवाह दाखवणारे सौंदर्यवादी, अस्तित्ववादी, अतिवास्तववादी यांसारखे निरनिराळे दृष्टिकोन यांचाही परामर्श घ्यावा लागतो. तसेच एकेका सर्जनशील व्यक्तीचे महत्त्व सांगावे लागते.

ऐतिहासिक संशोधन आणि ऐतिहासिक समीक्षा ही दोन स्वतंत्र कामे वाङ्मयाच्या इतिहासकाराला करावी लागतात. पैकी संशोधन सामान्यतः विश्लेषणात्मक आणि सापेक्षतया वस्तुनिष्ठ असते तर समीक्षा साधारणपणे संश्लेषणात्मक व बव्हंशी आत्मनिष्ठ असते. पहिले संशोधनाचे कार्य वैज्ञानिक पद्धतीचे आहे तर जमवलेली सामग्री सुसंगत जुळवून तिचा अर्थ लावणाऱ्या समीक्षेचे काम वाङ्मयीन कलावंतासारखे असते. काही एका प्रमाणात हे करणे शक्य झाले तरी प्रत्येक ग्रंथाच्या बाबतीत अशा प्रकारे न्याय देणे इतिहासकाराला जमेलच असे नाही. समीक्षकाने केलेले कलात्मक मूल्यांकन त्याला स्वीकारावे लागते. ते स्वीकारून ग्रंथाची धारणा, लेखन, प्रसिद्धी, वाचन वगैरे बाबतींत (पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे) का ? कुठे ? केव्हा ? व कसे ? याची उत्तरे देताना ज्यिच्यात ग्रंथ निर्माण झाला ती परिस्थिती, ग्रंथाचा गर्भित अर्थ, त्याचा वाचकांवर झालेला परिणाम यांचा मागोवा घ्यायला पाहिजे. याप्रकारे वाङ्मयकृतींचे परस्परसंबंध, एकंदर काळाच्या ओघात त्यांचे

स्थान विशद करण्याचा प्रक्रियेत वाङ्मयांचा इतिहासकार स्वतः वाङ्मयनिर्माता बनतो आणि म्हणून त्याचा इतिहासमुद्धा एक वाङ्मयकृती ठरते.

वाङ्‌मयसमीक्षा

वाङ्मयविद्येतूनच विकसत जाऊन तिचा कळस बनणारी समीक्षा प्रस्तुत विवेचनात अभिप्रेत आहे. गतकालीन वाङ्मयाचा मूळच्या संदर्भात अभ्यास करणे आणि ते वाङ्मय आज आपल्याला कसे व कितपत उपयोगी आहे हे दाखवणे ही या समक्षेची दोन अंगे आहेत. अर्थात या दोन प्रकारच्या कार्यात थोडी ओढाताण होणे स्वाभाविक आहे. पण कोणत्याही एका टोकाला राहून उपयोग नाही. साधारणपणे ज्ञान, वाङ्मयीन अनुभव आणि मनोरंजन हे ललित वाङ्मयाचे हेतू मानले जातात. परंतु एरवीच्या समीक्षेत मनोरंजनावरच जास्त भर दिलेला आढळतो. नाटक कादंबरीच्याबाबत तर विशेष. वाङ्मयीन नजरेचा टप्पा किंवा क्षितिज विस्तारणे म्हणजे ज्ञानप्राप्ती असे मानले तरी तेही वाङ्मयाबाबत महत्त्वाचे आहे.

कथाकादंबरीतल्या विषयाला धरून विधायक टीका करणे आणि विवेचन करता करता लेखकाबद्दलही आपल्या ज्ञानात भर टाकणे हे समीक्षकाचे खरे कार्य. लेखकाला चढविणे किंवा पाडणे हे या समीक्षकाचे काम नव्हे. वृत्तपत्रीय टीकाकार ते करीतच असतात. निषेधात्मक शेरे मारून ग्रंथाला किंवा ग्रंथकाराला कमी लेखणे सोपे असते. पण समीक्षा-विषयातले ग्राह्य काय, अग्राह्य काय, ते तसे का वाटते हे स्पष्ट सांगणाऱ्या समीक्षेची उपयुक्तता जास्त असते.

इतर शाखांप्रमाणेच वाङ्मयाचा पद्धतशीर अभ्यास करणे हे समीक्षेचे उद्दिष्ट असते. भाषा, शैली, विषय मांडण्याची रीत, इत्यादींवरून एखाद्या कृतीचे जनकत्व निश्चित करण्याचा समीक्षकाचा प्रयत्न असतो. तसेच त्याला ज्ञात असलेल्या एकंदर वाङ्मयाच्या संदर्भात पुढे आलेल्या विषयाचे तो विवेचन करतो. त्यामध्ये समीक्षकाला कोणत्याही वाङ्मयक्षेत्रातल्या ज्ञानाचा किंवा वाङ्मयबाह्य निरीक्षणाचा आणि अनुभवाचाही उपयोग होतो. परंतु बाह्य जगतातल्या अनुभवापेक्षा वाङ्मयीन अनुभवाला, वाङ्मयाच्या वाचनाने विकासलेल्या संवेदशीलता आणि कल्पना यांना जास्त महत्त्व असते. वाङ्मयीन जाणीवेमधील संवाद, विसंवाद व सातत्य यांचा इतिहास अपेक्षित असतो.

संपूर्ण वाङ्मयकृतीची एकात्मता, विषय, रचना, पोत यांचा सांगोपांग विचार समीक्षेमध्ये येतो. तो विचार वाङ्मयीन प्रथा आणि वाङ्मयप्रकार यांच्या अनुषंगाने करावा लागतो. कारण कोणतीही वाङ्मयकृती शून्यातून निर्माण होत नाही. लेखकाने वाचलेल्या, त्याच्या मनावर संस्कार केलेल्या पूर्वीच्या वाङ्मयाचाच तो परिपाक असतो.

आजचे वाङ्मय हे देवादिकांच्या कथा सांगणाऱ्या पुराणांमधूनच हळूहळू विकास पावलेले आहे. पुराणांचा त्यांच्या निर्मितीकालातला अर्थ आणि आज आपण त्यांचा लावतो तो अर्थ, किंवा त्यांची तत्कालीन महती आणि आजचा उपयोग यांच्यामध्ये केव्हाही अंतर हे राहणारच. अर्थात दोहोंचाही एकमेकांवर परिणाम होत राहतो. दोन्ही परस्परांचा तोल सांभाळत असतात. परंतु त्यात काही तर्कसंगती असते असे मात्र नव्हे. उलट विरोधच असतो.

ऐतिहासिक दृष्टी ही साहजिकच परंपरागत रूढींचा विचार उचलून धरीत असते. तेव्हा पुरातन काल आणि समीक्षा करणाऱ्या आधुनिक लेखकाचा काल यांच्या मधल्या सातत्याचा धागा लक्षात घेतला म्हणजे मधल्या कालौघात सनातन विचाराचे लोण हातोहात आपल्यापर्यंत कसे पोचले ते ध्यानात येते. आधुनिक विद्वान देखील जुने वाङ्मय काटेकोरपणे अभ्यासून सुसंगत व सुसंघटित अशा शब्दरचनेमधून तशाच सुसंगत व सुसंघटित ज्ञानाचा मागोवा घेत त्या काळाशी समरस होण्याचा प्रयत्न करतो. अर्थात ऐतिहासिक आणि प्रचलित समकालीन दृष्टिकोण यांचे एकमेकांशी पूर्णपणे जुळणे कधीच शक्य नाही. परंतु रूढी व प्रचलित संकेत मात्र एकत्र येऊ शकतील.

समारोप

वाङ्मयविद्येच्या शाखांची स्थूलमानाने रूपरेखा ही अशी आहे. जितके खोलात जावे तितका एकेकीचा व्याप वाढतच जातो. माणूस एका शाखेत अगदी खोल जाऊन बसला की त्या बाहेरचे जग दिसेनासे होते. पण त्याला जे दिसत नाही त्याचे अस्तित्व आपण नाकारू शकत नाही, म्हणूनच पुन्हा एकदा हे स्पष्ट सांगणे जरूर आहे की,

भाषाज्ञान, संहिताचिकित्सा, वाङ्मयेतिहास व समीक्षा हे सोईकरता पाडलेले चार विभाग परस्परावलंबी आहेत; अगदी स्वतंत्र नाहीत. त्यांच्या कार्यपद्धतीचे आकलन होण्यासाठी विभागणी आवश्यक असली तरी एका शाखेत पारंगत असलेल्या विद्वानाला इतर शाखा सोडून चालत नाही.

ज्याने पुष्कळ वाचले आहे, पाहिले आहे, आणि ज्याला पुष्कळशा गोष्टींचे स्मरण आहे त्याला आपण विद्वान म्हणतो. कोणाचा केवळ स्मरणावर भर असतो, कोणी वरीच टिपणे–टाचणे ठेवलेली असतात. अर्थ लावून दाखवण्याचे, भाष्यकाराचे कार्य विद्वान करतो. परंतु प्रत्यक्ष एखाद्या शास्त्राचा किंवा विषयाचा बैठक मारून तो अभ्यास करीलच असे नाही मात्र एखादा नवा विषय, वेगळा वाङ्मय प्रकार, निराळे शास्त्र समोर आले तर ते समजून घेण्यासाठी व्यापक वाचनाने कमावलेली रसिक अथवा चिकित्सक दृष्टी तो आपल्या प्रज्ञेने वापरू शकतो. इतरांना ते जमत नाही. वाङ्मयाच्या सर्वांगीण अभ्यासाने वाङ्मयाबद्दलची जाणकारी येणे, वाङ्मय पारखण्याची दृष्टी लाभणे हे महत्त्वाचे असते.

समीक्षा किंवा तद्दितर संज्ञा कितीही व्यापक अर्थाने वापरल्या तरी त्या वाङ्मयविद्येला पूर्णतया सामावून घेऊ शकत नाहीत. इंग्रजीतला classical learning हा शब्द देखील तोकडा पडतो. फ्रेंचमधला philology हा आडमाप शब्द न स्वीकारता त्याऐवजी इंग्रजांनी आपल्याच भाषेतला scholarship हा शब्द त्या अर्थी वापरला असता तर हा गोंधळ कदाचित पूर्वीच टळला असता.

प्राचीन एकत्र कुटुंबाप्रमाणे वाङ्मयविद्येचाहि व्याप पहिल्यापासूनच आज आपल्याला कल्पनादेखील येणार नाही इतका मोठा होता. जवळच्या नातेवाइकांबरोबरच वेळप्रसंगी घरी राबणारे मजूर, परगावचा पैपाहुणा हाही त्या कुटुंबातला मानला जावा त्यातला हा प्रकार होता. हल्लीच्या कमाल पाच जणांच्या विभक्त कुटुंबाला असे एकत्र कुटुंब अस्ताव्यस्त, निरुपयोगी, आणि गैर वाटते. पण तो बदललेल्या परिस्थितीचा प्रभाव आहे. विभक्त कुटुंबाप्रमाणेच ज्ञानविभाजनाच्या या काळात प्रत्येक ज्ञानशाखाच नव्हे तर तिच्या उपशाखादेखील आपले स्वतंत्र अस्तित्व प्रस्थापित करण्याच्या मागे आहेत. हल्ली आपण नुसतेच डॉक्टरकडे जात नाही तर दातांचे डॉक्टर, हाडांचे डॉक्टर, डोळ्यांचे डॉक्टर, कान-नाक-घशाचे डॉक्टर, लहान मुलांचे डॉक्टर किंवा सल्लागार डॉक्टर, शस्त्रक्रिया करणारे डॉक्टर यांच्यापैकी कोणाकडे तरी जातो. तीच परिस्थिती इतर ज्ञानशाखांमध्ये झालेली आहे. त्यामुळे अगदी लगतच्या ज्ञानशाखांचे किंवा उपशाखांचे समूह मानणे आज इष्ट ठरेल. वाङ्मयविद्या ही जुनी संज्ञा किंवा संकल्पना पुनरुज्जीवित झाली नाही तरी ज्ञान-साधनेच्या इतिहासात तिला स्थान आहे तोपर्यंत वाङ्मयविद्येसंबंधीची यथार्थ वस्तुस्थिती समजणे आवश्यक आहे.

● ●

साभार – स्वीकार

गडकरी जीवन चरित्र : वि. ना. कोठीवाले, उषा प्रकाशन, ५०२ शनिवार, पुणे ३०; रु १२–५०

स्मृतिस्थळ : संपादक व. वि. पारखे, सुनीता प्रकाशन, डोंबिवली (ठाणे), ६ रु.

मुलाखतींच्या मैदानातून : धों. म. मोहिते, बळीराजा प्रकाशन, मोहित्यांचे वडगाव (सांगली) ७ रु.

भारतीयांचा समाजवाद : त. व. कदम गुरुजी, ईशावास्य प्रकाशन, कर्वे रोड, पुणे ४; ८ रु.

झंकार (कविता) : मा. रा. पोतदार, शिवस्वप्न प्रकाशन, महाड; ३ रु.

● ● ●

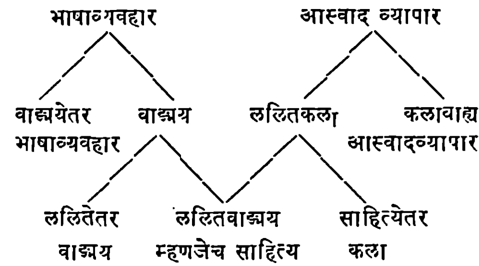
अनुक्रमणिका

भाषा आणि साहित्य

• अशोक रा. केळकर •

१

भाषा आणि साहित्य * ह्या दोन सामाजिक संस्थांचे साहचर्य कितीही निकटचे असले तरी भाषा म्हणजे साहित्य नव्हे. महाराष्ट्र-साहित्य-परिषद ही शुद्धलेखन किंवा संयुक्त क्रियापदे ह्यांवर चर्चा घडवून आणते किंवा विद्यापीठाचा मराठी विभाग हा साहित्य आणि भाषा ह्या दोहोंच्या अध्ययनाची सोय करतो किंवा साहित्य अकादमीचे पारितोषिक एखाद्या भाषावैज्ञानिक ग्रंथाला मिळून जाते हा सर्व व्यावहारिक तडजोडीचा आणि सोयीचा भाग झाला. ही सोय देखील कधी कधी संशयास्पद ठरते. एखादी भाषा शिकवताना साहित्याचे स्तोम किती माजवायचे हा प्रश्नच आहे. डिकन्सचे गद्य किंवा वर्ड्स्वर्थचे पद्य शिकून शालेय विद्यार्थ्यांना आधुनिक अद्यावत् इंग्लिश कितपत येईल किंवा महाराष्ट्र शासनाच्या अ-मराठी सेवकांना श्री. त्र. जोशी ह्यांचे 'आनंदीगोपाळ' वाचून मराठी समजायला-वापरायला कितपत मदत होईल ह्याची शंकाच आहे! सांगायचा मुद्दा हा की भाषा म्हणजे साहित्य नव्हे आणि साहित्य म्हणजे भाषा नव्हे. भाषा हे साहित्याचे कलाद्रव्य आहे— शिल्पकलेचे द्रव्य म्हणजे ज्याप्रमाणे एखादा खोदण्याजोगा, ओतण्याजोगा, व घडवण्याजोगा पदार्थ त्याप्रमाणे, शिल्पकलेचे माध्यम म्हणजे ज्याप्रमाणे घनाकार आणि पोत, त्याप्रमाणे मात्र नव्हे. साहित्य हा भाषेच्या अनेक उपयोगांपैकी एक उपयोग आहे, आणि तोही भाजीवालीशी हुज्जत घालणे किंवा मित्रांशी गप्पा मारणे किंवा साबणाची जाहिरात करणे किंवा मजुरांना कामाच्या सूचना देणे असल्या नित्याच्या सहजसिद्ध उपयोगांपैकी नव्हे तर एक जरा कृत्रिमच, खास उपयोग आहे. साठेकृताची किंवा विवाहमंत्राची किंवा ब्रह्मजिज्ञासेची जशी एक निराळी, संस्कारित भाषासरणी असते तशीच ती साहित्याचीही असते. जरी अगदी स्वभावोक्ति किंवा संभाषणयोग्य सहजोक्ति किंवा लोकोक्ति घेतली तरी हे खरे आहे. साहित्यात भाषेचा सोपेपणा किंवा साधेपणा ही एक सिद्धी आहे, एक खासियत आहे. (तसे जिथे नसेल तिथे तो सोपेपणा म्हणजे मामुलीपणा, जुजबीपणा ठरतो! 'हे काय मला सुद्धा लिहिता आले असते!' असे वाचकाने म्हणणे ही काही लेखकाच्या यशाची पावती नव्हे.) एका अंगाला भाषाव्यवहार आणि दुसऱ्या अंगाला आस्वादव्यापार ह्या दोहोंच्यामधले साहित्याचे स्थान पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येईल.



ह्या स्पष्टीकरणावरून हे लक्षात येईल की आपण प्राध्यापक रा. श्री. जोग ह्यांच्या सूचनेनुसार (शब्दवेध टिपण क्र. ४, महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका, ऑक्टोबर-डिसेंबर १९६८) 'वाङ्मय' आणि 'साहित्य' ह्या संज्ञामध्ये भेद दर्शवून literature ह्या इंग्लिश संज्ञेमध्ये जो द्व्यर्थीपणा आहे तो टाळला आहे. ज्या मजकुराची एखाद्या समाजात अधूनमधून जवळजवळ विनचूक अशी

*प्रस्तुत निबंध धुळे येथील श्री शिवाजी विद्याप्रसारक संस्थेच्या साहित्य व मुल्ला फिदाअल्ली मुल्ला अबदुल अल्ली वाणिज्य महाविद्यालयाच्या मराठी विभागाच्या विद्यमाने ३ ते ६ नोव्हेंबर १९६९ रोजी भरलेल्या 'भाषाशास्त्र-शिबिरा'मध्ये वाचला गेला. तोच किरकोळ फेरफारानिशी येथे दिला आहे. शिबिराचे संयोजक, इतर भाग घेणारी मंडळी, आणि निबंध महाराष्ट्र-साहित्य-परिषदेच्या साहित्य-चर्चा-मंडळात पुन्हा वाचला गेला त्या वेळी भाग घेणारी मंडळी—ह्या सर्वांचा मी आभारी आहे.

अनुक्रमणिका

उजळणी होत आहे आणि असे वारंवार प्रस्तुतीकरण होण्याच्या योग्यतेचा तो मजकूर आहे असे मानले जाते त्याला वाङ्मयकृती म्हणावे. एखाद्या भाषिक समाजात प्रचलित अशा वाङ्मयकृती साकल्याने घेतल्या म्हणजे त्यांना आपण त्या भाषिक समाजाचे वाङ्मय म्हणतो. हे वाङ्मय ललितेतर असू शकेल—उदाहरणार्थ, इतिहास-कथन, धर्मप्रवचन, शास्त्रनिरूपण, तत्त्वचर्चा, शालेय पाठ, कोडेवजा उखाणा, विष उतरवण्याचा मंत्र (तो सार्थ असला तर). तसेच ते ललितकलाकृती ह्या पदवीला पोचणारेही असेल; ललितवाङ्मयालाच आपण साहित्य म्हणतो. तिसराही एक पर्याय आहे; एखादी वाङ्मयकृती ही स्वायत्त ललितकलाकृती नसून एखाद्या संश्लिष्ट ललितकलाकृतीचे गौण किंवा मुख्य अंग असू शकेल - उदाहरणार्थ, एखाद्या ख्यालाचे वा ठुमरीचे बोल, एखाद्या बोलपटातील संवाद, एखादा वग. वाङ्मयाला भाषेचे अधिष्ठान गृहीत धरलेले आहे. 'तोम् तननन' किंवा 'धा धिं धिं धा' किंवा 'सा रे ग म' किंवा 'ता थै थै तत्' किंवा 'ॐ ह्रां ह्रीं ह्रूं' किंवा अवकहडाचक्रातील अक्षरे ही सर्व वाणीमय असतील, पण वाङ्मय नाहीत. ख्यालाचे बोल आणि तराण्याचे बोल ह्यांत मूलभूत फरक आहे. आता हे मात्र खरे आहे की पूर्वीच्या काळी हे सर्व भेद स्पष्ट झालेले नव्हते. बायबल आणि वेद ह्या नावाने ओळखल्या गेलेल्या संकलनात साहित्यरूप, सरस भाग आणि इतर गोष्टी ह्यांची सरमिसळ आढळते.

वाङ्मयाला जे भाषेचे अधिष्ठान असते ते तिच्या संस्कारित सरणीचे. वाङ्मय हे मुखप्रसूत, अपौरुषेय, लोकश्रुतीमध्ये (folklore) जमा होणारे असेल, तेव्हा त्याला लोकवाङ्मय म्हणावे. ह्याच्या उलट म्हणजे पौरुषेय वाङ्मय. शिष्टांचे आणि शिष्टेतरांचे असा हा भेद नाही. शिष्टांचे सुद्धा एक लोकवाङ्मय असते. कल्याणच्या सुभेदाराच्या सुनेची गोष्ट, रामरक्षास्तोत्र, काही विनोदी चुटके, अत्र्यांबद्दलच्या खऱ्याखोट्या आख्यायिका ही अशा लोकवाङ्मयाची उदाहरणे होत. अपौरुषेय किंवा पौरुषेय वाङ्मयांपैकी काहीं आस्वाद्यवस्तुरूप (aesthetic object) पावते, म्हणजेच त्यात शैलीचा प्रादुर्भाव होतो. असे जे आस्वाद्य, शैलीबद्ध (stylized) वाङ्मय त्यापैकी काहीच ललितकलावस्तुरूप (art object) पावते, म्हणजेच साहित्य ठरते. शिष्टमान्य साहित्याला विदग्ध साहित्य म्हणतात. ते बहुधा पौरुषेय असते, कधीकधी अपौरुषेयही असते (उदाहरणार्थ 'महाभारत').

वाङ्मयाचे पारायण किंवा मागे वापरलेला शब्द कायम ठेवायचा तर वाङ्मयाची उजळणी आणि वाङ्मयाचे अध्ययन किंवा व्यासंग ह्या दोन क्रियांमधील फरक आपण ओळखला पाहिजे. पहिल्या प्रकारात वाङ्मयकृतीकडे ती एक वाङ्मयकृती, एक भाषिक आकृती किंवा संहिता म्हणून न पाहता ती ज्या मानवी व्यवहाराचे भाषिक वाहन आहे त्या व्यवहाराच्या कक्षेत राहूनच तिच्याकडे पाहिले जाते आणि तिचे मूल्यांकन केले जाते. मंत्र गुणकारी आहे, उखाण्याला हरलो बुवा, धर्मप्रवचन मनाला शांती देणारे आहे, गिबनची रोमन साम्राज्याच्या पाडावाची मीमांसा सखोल आहे, पाठ्यपुस्तक सुबोध आहे, कायदा अंमल-बजावणीला अवघड आहे—ही किंवा असली विधाने त्या त्या सांस्कृतिक क्षेत्राच्या संदर्भात करायची किंवा स्वीकारायची आहेत. त्या त्या क्षेत्राची आपापली शिस्त, आपापली फलश्रुती असते. दुसऱ्या प्रकारात वाङ्मयकृतीचे ती ज्या विशिष्ट क्षेत्रामधील आहे त्या क्षेत्राचे भान ठेवून पण मुख्यतः त्या क्षेत्राच्या बाहेर उभे राहून अध्ययन करायचे आहे. एखाद्या फल-ज्योतिषावरील ग्रंथाचे संपादन करून त्यात तत्कालीन संस्कृतीचे आणि विचारविश्वाचे प्रतिबिंब कसे पडले आहे ह्यावर प्रबंध लिहिण्यासाठी फलज्योतिषावर विश्वास असण्याची किंवा अविश्वास असण्याची अजिबात जरुरी नाही. भारतीय दंडसंहिता मेकॉलीच्या हातची आहे हे कळल्यावर तिच्यामधील आणि मेकॉलीच्या इतर लेखना-मधील शब्दयोजनेची तुलना करता येईल. ईसापनीती-मधील कथांची भारतीय पाळेमुळे शोधून काढता येतील. वेदामधील संवादसूक्तावरून त्यांच्या निर्मितिकालातील बोलभाषा कशी होती ह्याचा काही अंदाज बांधता येईल. सतराव्या शतकामधील पाश्चात्य विज्ञानग्रंथामधील ग्रीक आणि लॅटिन धातुरूपांची टक्केवारी काढता येईल. अशा प्रकारच्या संशोधनाला इंग्लिशमध्ये philology (फिलॉलॉजी) असे नाव आहे. आपण त्याला 'वाङ्मय-विद्या' म्हणू. (हे वाङ्मय पुरातन असायची किंवा ललित असायची काही आवश्यकता नाही.) 'वाङ्मयविद्या' आणि 'भाषाविज्ञान'—philology आणि linguistics —ह्या दोन भिन्न ज्ञानशाखा आहेत; त्यांचे साहचर्य हा एक ऐतिहासिक योगायोग आहे.

वरील विवेचन ललितवाङ्मय अथवा साहित्य ह्याच्या अभ्यासालाही लागू आहे. पहिल्या प्रकारे म्हणजे साहित्याचे साहित्य म्हणून पारायण आणि अभ्यास करणे ह्यालाच आपण 'साहित्यविमर्श' (literary criticism) म्हणतो. साहित्यविमर्शाचे अधिष्ठान साहित्याचा आस्वाद आहे. दुसऱ्या प्रकारे म्हणजे साहित्याचे वाङ्मय म्हणून अध्ययन करणे ह्याला आपण 'साहित्यविद्या' (literary scholarship) म्हणू. साहित्यविमर्शामध्ये मूक साहित्यास्वादाला भाषिक आणि त्यामुळे अंशतः बौद्धिक अभिव्यक्ती मिळते. साहित्यविमर्श ही कलाविमर्शाची शाखा आहे. त्याची आकलन, निरूपण (interpretation) आणि मूल्यांकन (evaluation) अशी दोन प्रमुख अंगे आहेत. साहित्यविद्या ही वाङ्मयविद्येची शाखा आहे. अर्थातच साहित्यविद्येची शिस्त आणि फलश्रुती साहित्यविमर्शापेक्षा वेगळी आहे. वाङ्मयविद्येचे लक्ष्य संहिता आणि तिचे भाषिक आणि सामाजिक अवगुंठन ह्या दोहोंमधील संबंध तपासणे हे असते. तिची दोन प्रमुख अंगे आहेत–संहितानुगामी अध्ययनात अवगुंठनावद्दचे ज्ञान उपयोगात आणून संहितेवर प्रकाश टाकला जातो आणि संहितापगामी अध्ययनात संहितेच्या साधनाने अवगुंठनाच्या स्वरूपावर प्रकाश टाकणे हे कार्य असते. साहित्यविमर्शकाला साहित्यविद्येचे अंग असणे पुष्कळदा उपकारक ठरते–विशेषतः पुरातन साहित्याच्या बाबतीत. मात्र ते तत्त्वतः आवश्यक नसते; उलट गफलत झाली तर ते बाधकही ठरते. साहित्यविद्येच्या उपासकाला साहित्यात रस असणे, साहित्याच्या मूळ प्रकृतीची ओळख असणे आवश्यक असते आणि पुरेसेही असते. एखाद्या ग्रंथात किंवा व्यक्तीत साहित्यविमर्श आणि साहित्यविद्या एकवटलेली दिसणे अशक्य नसले तरी हे दोन मूलतः भिन्न व्यवहार आहेत हे ध्यानात ठेवणे बरे. एखाद्या साहित्यपरंपरेचा इतिहास लिहायचा तर तोही दोन्ही अंगांनी लिहिता येतो. विमर्शात्मक इतिहास (critical literary history) हा विमर्शाचाच भाग आहे; प्रत्येक पिढीला तो नव्याने लिहावा लागतो कारण प्रत्येक पिढीचे आपल्या परंपरेचे भान निराळे असते. बाह्यांगलक्षी इतिहास (extrinsic literary history) हा साहित्यविद्येचाच भाग आहे.

भाषेचे भाषा म्हणून अध्ययन (भाषाविज्ञान), वाङ्मयाचे वाङ्मय म्हणून अध्ययन (वाङ्मयविद्या आणि तिच्या पोटात साहित्यविद्या), साहित्याचा साहित्य म्हणून आस्वाद आणि अभ्यास (साहित्यविमर्श), आणि साहित्यविषयक विधानांची चिकित्सा आणि व्यूहरूप (systematic) मांडणी (साहित्यमीमांसा) ही चार पृथक् क्षेत्रे आहेत. मात्र त्यांचा एकमेकांशी निकट संबंध आहे. साहित्यमीमांसा (theory of literature) हा कलामीमांसेचा उपविभाग आहे, आणि कलामीमांसा (theory of art) हा आस्वाद्यवस्तुमीमांसेचा (aesthetics) विभाग आहे.

निबंधाच्या उरलेल्या भागात आपण अनुक्रमे वाङ्मयविद्या, साहित्यमीमांसा, आणि साहित्यविमर्श ह्या क्षेत्रांकडे विशेषतः भाषेच्या अंगाने—दृष्टिक्षेप करणार आहोत.

२

वाङ्मयविद्येचे (म्हणजे पर्यायाने साहित्यविद्येचेही) संहितानुगामी (अवगुंठनाकडून संहितेकडे) आणि संहितापगामी (संहितेकडून अवगुंठनाकडे) असे दोन भाग पडतात हे आपण मागे पाहिले. प्रथम ह्या दोन भागांच्या उपविभागांचा धावता आढावा घेऊ.

(१) संहितानुगामी अध्ययन

(क) पाठचिकित्सा (textual criticism): उपलब्ध संहितेकडून किंवा संहितांकडून मूलसंहितेचा शोध घेणे; उपलब्ध भाषांतरित छायेवरून मूळ अनुपलब्ध संहितेचा शोध घेणे (उदा. काही संस्कृत ग्रंथ तिबेटी छायेतच उपलब्ध आहेत).

(ख) पाठलक्षी टीका (textual exegesis किंवा annotation): संहितेचा व्याकरण आणि कोश ह्यांच्या मदतीने अन्वयार्थ लावणे, संदर्भ (allusions) हुडकणे, तिच्यात येऊन गेलेल्या विषयाचे परिगणन आणि विश्लेषण (content analysis) करणे (साहित्याच्या आकलनाच्या वरीच अलीकडची ही पायरी आहे).

(ग) संहितेची वृहत्सूचि (concordance) आणि संख्याशास्त्रीय अध्ययन (statistical study): ह्या साधनांचे

विविध उपयोग आहेत (उदा. संहितेचा काल आणि जनकत्व निश्चित करताना). ह्या उपशाखेत गणकयंत्रांचा उपयोग होऊ लागला आहे.

(घ) संहितेच्या निर्मितीची चिकित्सा (the study of the genesis of the text) : निर्मितिकाल कोणता किंवा कोणते, जनक कोणता किंवा कोणते, वाङ्मयचौर्य आणि उसनवारी असल्यास कोणती (उदा. अभंग तुकारामाचा का सालोमालोचा), नामचौर्य आणि प्रक्षेप असल्यास कोणता अशा प्रश्नांची उत्तरे शोधणे.

(ङ) संहितेच्या प्रसृतीची चिकित्सा (the study of the transmission and dissemination of the text) : संहितेमधील परिवर्तनांचा शोध घेणे (विशेषतः अपौरुषेय वाङ्मयाच्या बाबतीत); प्रसिद्धिकाल कोणता, विस्मृतिकाल असल्यास कोणकोणता, प्रसाराचे स्वरूप काय (कुठे ? केव्हा ? कुणामध्ये ? कुणाकडून ? किती ? कोणत्या भाषेत ? कोणत्या संदर्भात ? इत्यादी) अशा प्रश्नांची उत्तरे शोधणे.

(२) संहितापगामी अध्ययन

(क) चरित्राचे साधन : जनक कुणाच्या आश्रयाला होता, कुणाचा भक्त होता, कुणाकडून अपमानित झाला, कोणता व्यवसाय करीत असे, भावनांची कोणती आंदोलने त्याच्या मनात उठली अशा प्रश्नांची उत्तरे संहितेत शोधणे.

(ख) भाषाभ्यासाचे साधन : ज्ञानेश्वरीचे व्याकरण लिहून मराठीच्या विकासातला एक टप्पा निश्चित करणे, चॉसर आणि इंग्लंड ह्यांच्या भाषेचा अभ्यास करून चौदाव्या शतकातील इंग्लिश भाषेच्या प्रादेशिक बोलींचा छडा लावणे ही काही उदाहरणे.

(ग) इतिहासाचे साधन : भारतीय युद्ध झाले का, केव्हा झाले, पानिपतच्या तिसऱ्या लढाईबद्दल तत्कालीनांना काय वाटले, प्लेगची साथ केव्हा आली अशा प्रश्नांची उत्तरे संहितेत शोधणे.

(घ) सामाजिक आणि सांस्कृतिक इतिहासाचे साधन : डिकन्सच्या कादंबऱ्या, गोडसे-भटजींचे प्रवासवृत्त, प्लेटोचे तत्त्वचर्चात्मक संवाद ह्यांपैकी कशाचाही उपयोग ह्यासाठी करता येईल. साहित्यविद्येमध्ये संस्कृतीच्या इतिहासाचे एक दालन विशेष अभ्यसनीय ठरते, ते म्हणजे साहित्यधारणेचा इतिहास (उदाहरणार्थ मध्ययुगीन मराठी समाजाचे लिखित साहित्य पाहून त्यात कोणत्या अभिरुचीचे प्रतिबिंब पडले आहे, ह्या अभिरुचीवर संस्कृत साहित्यचर्चेचा प्रभाव कितपत होता, कोणत्या साहित्यप्रकारांची चलती होती अशा प्रश्नांची उत्तरे शोधणे). वाङ्मयविद्येवर विशेष अवलंबून असलेले सांस्कृतिक इतिहासाचे आणखी एक दालन म्हणजे समाजाच्या वैचारिक जीवनाचा इतिहास.

वाङ्मयविद्येसंबंधी आतापर्यंत केलेल्या विवेचनावरून तिचे नाते आणि तोंडवळा इतर कोणत्या ज्ञानशाखांच्या जवळ जातो हे ध्यानात यावे. लोकश्रुतिविद्या (folkloristics), पुरालेखविद्या (epigraphy), आणि पुरावशेषविद्या (archaeology) (विशेषतः नाणी, मुद्रा ह्यांचा अभ्यास) ह्या त्या ज्ञानशाखा होत. ह्या चारही ज्ञानशाखा एकमेकींशी निगडीत आहेत आणि भाषाविज्ञानाचे ऋण घेत असतात आणि ते फेडत असतात. (उदाहरणार्थ वाङ्मयविद्येच्या १क, १ख, १ग, २ख ह्या उपशाखांचे वर्णन पाहावे.) त्या सर्वांमध्ये अभ्यासकाला दीर्घ अनुभव आणि त्यावर आधारलेले आडाखे आणि विशिष्ट स्थलकालमर्यादित विशिष्ट क्षेत्राचे बारकाईचे ज्ञान ह्यावर भिस्त ठेवावी लागते (उदाहरणार्थः हस्तलिखितांची पाठचिकित्सा आणि मुद्रित ग्रंथांची पाठचिकित्सा वेगळ्या ठेवाव्या लागतात). ह्यामुळे अभ्यासकाची वृत्ती विशिष्ट कोपरा काबीज करून तो न सोडण्याकडे (उदाहरणार्थ

प्राच्यविद्येचे विघटन पाहावे) आणि अभ्यासाच्या नवनव्या पद्धती आणि सैद्धांतिक विचार ह्यांना पुजण्याकडे होते. उच्च गणित, पदार्थविज्ञान, अर्थविज्ञान, साहित्यविमर्श अशा काही क्षेत्रांत 'थांबला तो संपला' अशी परिस्थिती पुष्कळदा उत्पन्न होऊन ते क्षेत्र गतिमान राहते, तसे इथे होत नाही. एखादे चित्र संथपणे तुकड्या-तुकड्याने जुळवीत बसावे, क्वचित कल्पनाशक्तीच्या जोरावर सत्याचा नेमका वेध घ्यावा, आणि ह्या वेधानंतर तुकड्यांची फेरजुळवणी करावी, आणि हे सर्व करीत असताना कधीकाळी संगृहीत केलेल्या कोणत्या लहानशा ज्ञानकणाचा केव्हा उपयोग होईल ह्याचा नेम नसावा अशी येथे परिस्थिती आहे. (गुप्त पोलीसखाते आणि प्रतिहेरखाते ह्यांच्या कार्यपद्धतींची ह्या संदर्भात आठवण व्हावी.)

३

भाषा आणि साहित्य ह्यांना जोडणारी संकल्पना म्हणजे 'शैली' (style). शैलीचा आपण प्रथम भाषेच्या अंगाने विचार करू, नंतर साहित्याच्या अंगाने.

'शैली'ची व्याख्या भाषेच्या अंगाने द्यायची तर ती सहेतुक भाषासरणी अशी देता येईल.

समजा आपल्याला एक खुर्ची बनवायची आहे. ती बनवताना कच्चा माल, पैसा, हत्यारे, वेळ, बळ, कौशल्य इत्यादिकांची आपल्याजवळ जी काय उपलब्धी आहे तिच्या काही मर्यादा आपल्यावर पडतील. तसेच आपल्याला काय उपलब्ध करायचे आहे, काय साधायचे आहे ह्याचीही बंधने आपल्यावर आहेत. इतके वजन पेलायचे आहे, गुरुत्वमध्य इतका खाली आणायचा आहे, खुर्च्या वाहून न्यायला आणि एकावर एक टाकून ठेवायला सोप्या असाव्यात ह्या किंवा अशा अटी आपल्याला पाळायच्या आहेत.प्रत्यक्ष खुर्ची तयार झाल्यावर, तिचे रंगरूप निश्चित झाल्यावर तिच्याकडे पाहिले तर ह्या दोन्ही प्रकारच्या मर्यादा कमीअधिक यशस्वी रीतीने संभाळल्याचे आपल्या ध्यानात येते. मात्र हा मर्यादापालनाचा हिशेब आपण वजा घातला तर खुर्चीच्या निर्मात्याने निवडीचे स्वातंत्र्य उपभोगल्याचे दिसून येते. ही शिल्लक म्हणजे शैली. (शैलीहीनता आणि कुशैली ह्यांमध्ये रेषा ओढायला हवी.)

अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. एखाद्या गृहिणीच्या स्वयंपाकाला चव असेल, पण ती स्वयंपाक करीत असताना पाकगृहात फिरकण्याची सोय नसते. म्हणजे तिची पाकनिष्पत्ती शैलीदार आहे, पाकक्रिया शैलीदार नाही. (उलटही प्रकार पाहायला मिळतो !) दोन शस्त्रवैद्य सारखेच निष्णात असतील, पण एक अधिक सराव असल्यामुळे म्हणा किंवा अंगभूत गुणामुळे म्हणा शस्त्रक्रिया करताना एका विशिष्ट सफाईने, वेगाने आणि तरीही थंडपणाने ती करील, आणि दुसऱ्यात ह्या गुणांचा अभाव दिसेल. एखादे गणित दोन रीतींनी सोडवता येईल, पण एक रीत अधिक अल्पाक्षर, सरळ असेल. क्रिकेट खेळताना धावांचा डोंगर रचणे वेगळे आणि तो चमकदार पद्धतीने किंवा धिम्या पद्धतीने किंवा पाहणाराला कष्ट पडतील अशा पद्धतीने रचणे वेगळे. मोडी लिपी तीच, पण जनोबाभटी वळण निराळे आणि चिवलकरी वळण निराळे.

उपलब्धी आणि उपयुक्तता ह्यांमधून वेगळी वाट काढून साध्य गाठणे म्हणजे शैली. मग ती शैली त्या व्यक्तीने स्वतंत्र शिल्पिलेली असो. (उदाहरणार्थ मूळ जनोबाभट हे लिपिक); किंवा संस्कृतीने उपलब्ध करून दिलेल्या तयार वळणांपैकी एकाचे थोडयाफार फरकाने केलेले अनुकरण असो (उदाहरणार्थ जनोबाभटांचे अनुकरण करणारे व त्यांच्या उपशैली; अशा तयार शैलीचे जनकत्व विशिष्ट ज्ञात किंवा अज्ञात व्यक्तीकडेच असेल असे नाही); किंवा विशिष्ट कालखंडात विशिष्ट संस्कृतीने उपलब्ध केलेल्या एकच एक पर्यायाची पृथगात्मता असो (उदाहरणार्थ जलद लिहिण्याची गरज पुरी करण्याची मोडी लिपीची इतर लघुलिपींच्याहून निराळी अशी ढब). शैलीचा हा तिसरा प्रकार मानताना 'शैली' शब्दाचा अर्थ जरा ताणून घ्यावा लागतो. शैलीमध्ये निवडीची कल्पना मुख्य असल्यामुळे शैलीच्या जनकाला ती इतरांच्या अगोदर भासमान व्हावी अशी साहजिक अपेक्षा असणार. परंतु विशिष्ट कार्यसिद्धी समाजात जोपर्यंत एकाच पद्धतीने होत आहे (उदाहरणार्थ अठराव्या शतकातील मराठी साक्षर आणि मोडी) तोपर्यंत निवड करणारा कोण? तो समाज. आणि ती निवड, शैली भासमान कुणाला व्हावी? एक तर दुसरा पर्याय उपलब्ध झाल्यावरचा समाज (उदाहरणार्थ जलद वळणाची बाळबोध उपलब्ध झाल्यावर मराठी माणूस मोडी लिपीची तिच्याशी शैली म्हणून तुलना करू लागला)

किंवा त्या समाजाबाहेरील व्यक्ती (उदाहरणार्थ एखादा परभाषी) किंवा त्याच समाजातील पण त्यात पूर्ण लिप्त न झालेली एखादी व्यक्ती (उदाहरणार्थ परप्रांतात गेलेल्या मराठी माणसाला मराठी माणसाची दैनंदिन-जीवनशैली रांगडी आहे असे भासमान होणे).

आता शैलीची ही व्याख्या भाषेच्या संबंधात कशी लागू पडते ? भाषेचा उपयोग करून बोलणाराला किंवा लिहिणाराला प्राप्त कार्य म्हणजे आशयाची अभिव्यक्ती. आशय हा सामान्यतः भाषाबाह्य गरजांमधून येतो. ते पार पाडण्याचे साधन म्हणजे भाषेत उपलब्ध असलेले संकेत. ते तुम्ही मोडले तर तुमचा मजकूर ऐकणाऱ्या किंवा वाचणाऱ्यापर्यंत पोचतच नाही ह्यामुळे तुमच्यावर त्या संकेतांचे बंधन पडते. शैलीचा प्रादुर्भाव होण्याचे व्यक्तिनिर्मित, व्यक्तिनिर्वाचित, आणि समाजनिर्वाचित असे जे तीन प्रकार आताच सांगितले, त्यांपैकी दुसरा प्रकारच भाषेच्या बाबतीत सामान्यतः दिसून येतो. एकापेक्षा अधिक सरणी भाषा उपलब्ध करते. उदाहरणार्थ 'माझा भाऊ हल्ली नाशकालाच असतो' आणि 'आमच्या बंधूंचे वास्तव्य सांप्रत नाशिक येथेच असते' अशा अनुक्रमे साहजिक आणि प्रौढ सरणी मराठीच्या प्रमाणबोलीत उपलब्ध आहेत. वधूपित्याशी बोलायला किंवा कुणाची थट्टा करायला ही प्रौढ सरणी उपयोगी पडते. क्वचित एखाद्या व्यक्तीची ती स्थायी सरणी ठरेल आणि इतरांना तो अतिगंभीर किंवा अहंमन्य व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार वाटेल. अशा व्यक्तीने साहजिक सरणी वापरली तर 'आज स्वारी खुलली आहे बरं का !' अशी खूणगाठ ऐकणारा मनात बांधील. भाषागत शैलीचा हा सोपा प्रकार. त्याहून सोपा प्रकार म्हणजे भाषाच बदलणे, निदान बोली बदलणे. मनची गोष्ट बोलायला गावाकडच्या बोलीचा आश्रय घेणे किंवा ठासून सांगण्यासाठी इंग्लिशचा आश्रय घेणे हा प्रकार मराठी भाषिकांमध्ये आढळतो. परंतु भाषा जे पर्याय उपलब्ध करते ते नेहमीच अशा जवळजवळ रेडीमेड शैलींच्या स्वरूपाचे नसतात. त्याऐवजी पर्यायांच्या फुटकळ जोड्या किंवा लहान पुंज भाषेत नेहमी हजर असतात. त्यांपैकी काही निर्हेतुक असतात – उदाहरणार्थ, 'चावी' आणि 'किल्ली', 'कर्मणूक' आणि 'करमणूक', 'बस' आणि 'बैस', 'तू आंबा खाल्ला' आणि 'तू आंबा खाल्लास', 'जात असे' आणि 'जाई', 'ऐशी' आणि 'ऐंशी' (सानुनासिक ऐ). बोलणारा किंवा लिहिणारा कोणता पर्याय निवडतो ह्यावरून ग्रहणकर्ता काही अनुमाने कदाचित काढीलही – उदाहरणार्थ, बोलणारा परगावचा दिसतो, वयस्क असावा, इत्यादी. (टेलिफोनवर ऐकताना ह्या अनुमानांना विशेष महत्त्व येईल.) पण ही अनुमाने शैलीची प्रतीती ह्या स्वरूपाची नाहीत. (नाटकातील पात्रांच्या भाषणावरून प्रेक्षकांनी अशी अनुमाने काढली तर त्यांची गोष्ट अर्थात निराळी आहे.) मात्र त्यांच्यापैकी काही पर्याय-पुंज सहेतुक निवडीला अवसर देतात – उदाहरणार्थ, 'मला ताप आला' आणि 'ताप मला आला' (आणि लाड मात्र तुझे झाले); 'जाणार आहे' आणि 'जाईल'; 'साडेतीनशे' आणि 'तीनशे पन्नास'; 'तू', 'तुम्ही', आणि 'आपण'; 'लहान', 'बारका', आणि 'छोटा'; 'जायला हवे', 'गेले पाहिजे', 'जाणे जरूर आहे', आणि 'जाणे आवश्यक आहे'; 'आई', 'माता', आणि 'जननी'. अशा पुंजांतून जी निवड होईल तिच्यावरून ग्रहणकर्त्याला प्रेषकाचा हेतू स्पष्ट होतो. हा हेतू त्या मजकुराच्या आशयाच्या बाजूला जमा होतो हे खरे, पण त्याचबरोबर एका सलग वाक्यबंधातून असे जे सहेतुक निवडीचे कण येतील त्यांच्यामधून एक शैलीही आकार घेते हेही तितकेच खरे. अभिव्यक्ती ही नुसता आशयाचा आविष्कार करीत नाही, तर आशयात भर घालते. भाषागत शैलीचे स्वरूप असे दुहेरी आहे. (ह्या दुहेरीपणाचा उल्लेख पुन्हा एकदा येणार आहे.) आताच वाक्याला वाक्य जोडून तयार झालेल्या परिच्छेदादी वाक्यबंधांचा उल्लेख येऊन गेला. भाषेच्या व्याकरणाची रखवालदारी वाक्याची शीव ओलांडल्यावर बरीच ढिली होते. त्यामुळे वाक्यक्रमासारख्या गोष्टीत प्रेषकाला बरीच मुभा असते. ही मुभा शैलीच्या कारणी लागली नाही तरच नवल. भाषागत शैली पहिल्या प्रकारची म्हणजे व्यक्तिनिर्मित असणे ह्याचा अर्थ सामान्यतः स्फुट पर्याय-पुंजातून निवड करीत जाणे आणि वाक्यबंध तयार करताना आशयाचे बंधन स्वीकारूनही जेवढी मुभा मिळेल तेवढा तिचा उपयोग करणे एवढाच असतो. भाषेचे प्रचलित संकेत डावलून किंवा मोडून अन्य बोलीतून किंवा भाषेतून नव्या संकेताची आयात करणे (उदाहरणार्थ 'घरेलू'), लुप्त झालेले संकेत नव्याने वापरणे (उदाहरणार्थ 'मागोवा'), प्रचलित संकेत बदलून घेणे (उदाहरणार्थ 'लुचपत' हे रूप 'लाच' शब्द गाळून वापरणे), किंवा नवे संकेत

तयार करणे (उदाहरणार्थ 'आयाराम गयाराम' किंवा 'मिडमिडया'), ह्यासाठी लागणारा धीर सर्वांना, सर्व काळी, सर्व प्रसंगी होत नाही. मात्र असे नवे संकेत कुणी हेतुतः वापरलेच तर त्यांचे अनुकरण करायला मात्र अधिक लोक सरसावतात. कोणत्याही बोलींची किंवा भाषेची प्रत्यही पुनर्निर्मिती होत असते. त्या प्रक्रियेत जाणीवपूर्वक नवनिर्मिती आणि तिचा सार्वत्रिक स्वीकार ह्यांचाही लहानसा पण महत्त्वाचा वाटा असतो. आता राहिली समाजनिर्वाचित भाषागत शैली. 'बंगाली भाषा नादमधुर आहे', 'फ्रेंच संदिग्धतेला वाव देत नाही', 'इंग्लिश अनौपचारिक आहे', 'उर्दू नखरेल आहे' ही विधाने कुणाला पटोत वा न पटोत, परंतु ज्या अर्थी ती केली जातात, त्या अर्थी समग्र भाषेतूनच कधीकधी शैली भासमान होत असली पाहिजे.

एखाद्या भाषेतील मजकूर दुसऱ्या भाषेत, फार काय त्याच भाषेच्या दुसऱ्या बोलीत भाषांतराच्या रूपाने किंवा अनुवादाच्या रूपाने संक्रांत करताना अडचणी येतात. त्याचप्रमाणे आपल्याला नव्याने परिचित भाषेत ऐकता-वाचताना किंवा बोलता-लिहिताना अडचणी येतात. ह्या अडचणींवर मात करताना भाषेला वर्ण-विन्यास, व्याकरण, कोश, अर्थविन्यास, आणि (काही भाषांच्या बाबतीत) लेखनसरणी ह्या उपांगांखेरीज त्या सर्व उपांगांतून डोकावणारे शैलीविन्यास हे उपांग आहे ह्याची तीव्र जाणीव होते. शैलीविन्यासाची जाणीव होते असे आणखी एक स्थळ आहे ते म्हणजे वाङ्मयव्यवहार, विशेपतः ललितवाङ्मयव्यवहार. वाङ्मयकृती निर्मिणे, दुसऱ्याने निर्मिलेली कृती प्रस्तुत करणे, आणि तिचा आस्वाद घेणे ह्या क्रिया करताना भाषेच्या शैलीविन्यासाचे बळ अनुभवाला येते. एखाद्या भाषेला जर प्रमाण-बोली आणि एक किंवा अनेक प्रमाणेतर बोली असतील तर त्यांचे तौलनिक शैली-बळ अजमावणे सामाजिक व्यवहाराच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. (अशी चर्चा मी अन्यत्र केली आहे--पाहा : भाषेचे नियमन, महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका, एप्रिल–जून १९६७.)

एखादी ललितेतरवाङ्मयकृती किंवा कोणतीही ललित-वाङ्मयकृती (साहित्यकृती) ही सामन्याने आस्वाद्य-वस्तू ठरते ती शैलीच्या बळावरच. ललितवाङ्मयाच्या संदर्भात शैलीचा विचार करायचा तर आतापर्यंत मांडलेला भाषागत शैलीचा विचार अपुरा ठरतो. शैलीमीमांसा (stylistics) ही आस्वाद्यवस्तुमीमांसेपर्यंत (aesthetics) भिडवावी लागते.

शैलीची ललितकलेच्या अंगाने व्याख्या द्यायची तर ती आस्वादगुणाचा आस्वाद्यवस्तू आणि विशिष्ट आस्वादधारणा असणारा रसिक ह्यांच्याशी राहणारा कार्य-कारण-भाव अशी देता येईल.

एखादी आस्वाद-घटना घडली आणि तिचे वर्णन द्यायचे झाले तर आस्वादक किंवा रसिक कोणता, आस्वाद्यवस्तू (aesthetic object) कोणती, आणि ह्या दोहोंच्या संयोगात निष्पन्न झालेला आस्वादगुण (aesthetic quality) कोणता एवढ्या गोष्टी नमूद कराव्या लागतील. सुंदर, कुरूप, रम्य, उदात्त, हास्यास्पद, भव्य इत्यादी विशेषणे आस्वादगुणवाचक विशेषणे आहेत. (खरा, खोटा, पवित्र, शुभ, कार्यक्षम, उपयुक्त, लाघवयुक्त, पथ्यकर, तर्कदुष्ट, रास्त इत्यादी विविध विशेषणांपेक्षा त्यांचा मूल्यभाव वेगळा आहे.) आस्वादगुणाची निष्पत्ती केवळ नमूद न करता किंवा प्रकट न करता (वा !, माशाल्ला !, आंगठ्याचे टोक तर्जनीच्या टोकाशी भिडवून कोपरापासून पुढला हात आसाभोवती डोलवणे) विशिष्ट आस्वाद्यवस्तू कुणालाही सुंदर (कुरूप इत्यादी) वाटायला हवी असे विधान करणे म्हणजे आस्वादमूल्यविधान (aesthetic judgement) करणे. अशा आस्वादमूल्य विधानांना रसिक आधार शोधतो तो एका विशिष्ट आस्वादधारणेच्या परिधीमध्ये. रसिकाची आस्वादधारणा कोणती आणि आस्वाद्यवस्तू कोणती हे माहीत असले तर त्यांच्या संयोगात म्हणजे आस्वादघटनेत कोणता आस्वादगुण निष्पन्न होईल हे सांगता येणे म्हणजे शैलीचे ज्ञान होणे. (आस्वादगुणां-बद्दल अधिक चर्चा मी अन्यत्र केली आहे–पाहा : On aesthesis, Humanist review, no. 2, April-June, 1969.) भाषेच्या पातळीवरचे उदाहरण देऊन सांगायचे तर शैलीविषयक विधानांचा साचा ढोबळ मानाने पुढे दाखविल्याप्रमाणे असतो :

> अमूक आस्वादधारणा (उदा. सर्वसामान्य मराठी भाषिकाची) असणाऱ्या रसिकाला अमूक जातीच्या वस्तूच्या ठिकाणी (उदा. ट, ड, ण, ळ, र ह्यांचे प्राचुर्य असलेल्या ध्वनिबंधामध्ये) अमूक आस्वाद-गुण (उदा. कठोरपणा) प्रतीत होऊ पाहतो.



अमूक आस्वादगुण म्हणजे कोणता ह्याची व्याख्या आपण अशा विधानामधून देत नाही हे लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे. किंबहुना 'रसिक' ध्वनिबंधात मूर्धन्य व्यंजने किती आहेत हे मोजून मग त्यात कठोरपणा अनुभवू लागला तर त्याचे रसिकत्व शंकास्पद ठरेल.

आस्वाद्यवस्तू जेव्हा मानवनिर्मित असते (उदा. एखादे काढलेले छायाचित्र – आपोआप निघालेले नव्हे, एखादी वैज्ञानिक उपपत्ती, कोणतीही ललितकलाकृती) तेव्हा तिच्या निर्मात्यासमोर असे आडाखे असतीलच असे नाही. किंबहुना अशा आडाख्यांचा जाणीवपूर्वक विचार करणे हा नेहमीच जरी नाही तरी पुष्कळदा अडथळाच ठरू शकेल. मानवनिर्मित आस्वाद्यवस्तूकडे पाहण्याचे दोन दृष्टिकोण संभवतात – एक आस्वादकाच्या बाजूने आणि दुसरा जनकाच्या बाजूने. शैलीच्या दोन व्याख्या आपण आतापर्यंत मांडल्या आहेत :

(१) उपलब्धी आणि कार्यसिद्धी ह्यांमधून काढलेली पृथगात्म वाट,

(२) आस्वाद्यवस्तूचे द्रव्यगुण आणि आस्वाद-घटनेमध्ये प्रत्ययाला येणारे सौंदर्यादी आस्वादगुण ह्यांच्यामधील आस्वादधारणेच्या आधाराने मांडलेले गणित.

ह्यांपैकी पहिली व्याख्या जनकाच्या दृष्टिकोणातून आणि दुसरी आस्वादकाच्या दृष्टिकोणातून मांडलेली आहे. ह्या दोन्ही परस्परविरोधी नसून परस्परपूरक आहेत. साहित्यादी ललितकलांच्या पदवीला पोचलेल्या आस्वाद्यवस्तूंच्या संबंधात तर ह्या दोन व्याख्या एक होतात. कलाकृतीचे द्रव्यगुण उपलब्ध सामग्रीतून उचललेले असतात आणि तिचे आस्वादगुण ही तिची अंतिम फलश्रुती असते हे लक्षात घेतले तर असे म्हणता येईल की शैली म्हणजे भाषिक संहिता (किंवा तत्सम द्रव्यगत वस्तू) आणि संपूर्ण साहित्यकृती (किंवा तत्सम माध्यमगत वस्तू) ह्यांच्यामधील गणित. (साहित्यकृतीचे माध्यम कोणते, द्रव्य कोणते, माध्यमाचा द्रव्याशी संबंध काय ह्या प्रश्नांची उत्तरे मर्ढेकरादिकांना वाट पुसत परंतु त्यांच्यापेक्षा काहीशी वेगळी देण्याचा प्रयत्न मी अन्यत्र केला आहे – पाहा : कवितेचे असतेपण, सत्यकथा, सप्टेंबर १९६९.)

भाषागत शैलीचा विचार आपण मागे पाहिला. त्याच्या साहाय्याने साहित्यगत शैलीचे मर्म पुरे उकलत नाही ते का हे आता स्पष्ट व्हावे. (तंत्रात गुरफटलेले विमर्शक जेव्हा ह्यूच मंत्राचा उल्लेख करून ठेवतात तेव्हा तेसुद्धा हीच स्वागतार्ह कबुली देत असतात!) भाषागत शैलीविन्यासाची दखल घेतल्यानंतर फार तर एवढेच लक्षात येते की आस्वादक आणि लेखक ह्यांच्या-समोर येणारे भाषाद्रव्य निर्विकार, जड नसते; समाजाने त्यावर शैलीचे संस्कार अगोदरच केलेले असतात. त्या संस्कारांचा उपयोग करून घेणे किंवा वाटले तर निर्मम रीतीने ते पुसून भाषाद्रव्यावर नवीन शिक्का उठवणे हे निर्मात्याचे कार्य असते. 'लोकप्रिय' लेखक बहुधा पहिल्या मार्गाचा आश्रय घेतो, 'बंडखोर' लेखक बहुधा दुसरा मार्ग अवलंबितो, 'समर्थ' लेखक कुठला मार्ग अवलंबिला जातो आहे ह्याची फिकीर करायला रसिकाला अवसरच देत नाही.

मघाचे कठोर ध्वनिबंधाचे ढोबळ उदाहरण पुढे चालवायचे तर असे म्हणता येईल की : (१) 'अरेरे, ह्या कवितेत कठोर ध्वनिबंध सापडले आणि काव्यदोष-खाती एक फुली पडली!' हा अगदीच भाबडा विचार. (प्राचीन भारतीय साहित्यविचारात अशा उथळ विचाराचे हीण बरेच मिसळले आहे हे कबूल केले पाहिजे.) (२) 'कठोर ध्वनिबंधांचे प्रयोजन काय? वीररसपरिपोष? कथागत पात्राचा स्वभावपरिपोष?' ही जरा पुढची पायरी झाली. (आणि प्रांजळपणाने सांगायचे तर सामान्य साहित्यकृतीला ह्या पायरीवर थांबून विशेष अन्याय होत नाही!) (३) आणि कलाद्रव्याकडून कलामाध्यमाकडे न जाता संपूर्ण कलाकृतीला सामोरे गेल्यावर व तिचे आकलन केल्यावर माध्यमाकडून द्रव्याचा शोध घेणे हा उत्तम पक्ष. (आणि प्रांजळपणे सांगायचे तर द्रव्य माध्यमात विरून गेले आहे, अभि-व्यक्ती आणि आशय एकरूप झाली आहेत अशा उत्तम कलाकृतीमध्ये असा वेगळा शोध घ्यावाच लागत नाही! भाषागत शैलीचे मागे उल्लेखिलेले दुहेरी स्वरूप ह्या एकरूप होण्याच्या क्रियेला पोषक होते.)

साहित्यकृतीचा शैलीविन्यास दोन अंगांनी उभा राहतो. त्यांपैकी स्थूल अंगाला आपण घडण (structure) म्हणू आणि सूक्ष्म अंगाला आपण जडण (texture) म्हणू. जेव्हा रसिकासमोर साहित्यकृती ओळी-ओळीतून पुढे सरकत असते तेव्हा त्याला मुख्यतः माध्यमाची जडण प्रतीत होते. शेवटली ओळ संपल्यावर

चर्वणा किंवा चिंतन होऊन जेव्हा ती साहित्यकृती सामग्र्याने रसिकाला प्रतीत होते, तेव्हा तिची एकंदर घडण प्रतीत होते. जडण आणि घडण ह्या संज्ञा सापेक्ष आहेत; एक सलग श्रेणीव्यवस्था त्यातून सूचित करायची आहे एवढेच. नाही तर होते काय — घडणीच्या पातळीवर कथानक, पात्रे, वातावरणनिर्मिती अशा उपांगांचा विचार करताना जणू काही एखाद्या खऱ्याखुऱ्या घटनेबद्दल विचार करावा ह्या थाटात आपण बोलू लागतो. लेडी मॅक्बेथला मुले किती, हॅम्लेटने विटनबर्ग विद्यापीठात कोणते विषय घेतले होते, ऑथेलोने जरा सबुरीने घेतले असते तर काय बिघडले असते ह्याची उठाठेव आपण करू लागतो. लेडी मॅक्बेथ, डेन्मार्कचे राज्य, ऑथेलोचा संशय ह्या गोष्टींना शेक्सपियरच्या शब्द-जालाबाहेर अस्तित्व नाही आणि त्या शब्दजालातून त्याने त्या कशा उभ्या केल्या आहेत हे पाहायचे आहे हे आपण विसरतो. ह्या उलट अलंकार, लय, प्रतिमा इत्यादी उघडउघड शब्दाश्रयी अशा जडणीच्या उपांगांना समग्र कलाकृतीच्या संदर्भातच अस्तित्व आहे हे आपण विसरतो. शैलीचे परीक्षण करताना जडणीकडून घडणीकडे आणि घडणीकडून जडणीकडे येरझारा कराव्या लागतात. अगदी अश्लीलतेच्या खटल्यातील न्यायाधीशाला किंवा साहित्यकृतीच्या संहितेची पाठचिकित्सा करणाऱ्या संपादकालाही त्या येरझारा चुकल्या नाहीत, तर विमर्शकाची काय कथा ?

वाङ्मयविद्या आणि साहित्यमीमांसा ह्यांच्याकडे आपण भाषेच्या अंगाने पाहिल्यावर आता साहित्यविमर्शाकडे वळायला हरकत नाही.

४

साहित्यविमर्श आणि साहित्यमीमांसा (theory of literature उर्फ poetics) ह्यांचे संबंध थोडेसे भाषा आणि व्याकरण ह्यांच्या संबंधासारखे आहेत. साहित्य-विमर्श म्हणजे साहित्यास्वादाची सुश्लिष्ट अभिव्यक्ती असे म्हटल्यावर साहित्यास्वाद आणि साहित्यविमर्श प्रथम आणि त्याचे व्याकरण नंतर हे ओघानेच आले. साहित्यविमर्शाचे काम साहित्यमीमांसा करू शकत नाही. मग साहित्यमीमांसेने काय साधते ? बौद्धिक समाधान मिळते हे अंतिमोत्तर आहे. आपल्याला साहित्यविमर्शव्यापाराच्या ओघात काही गोष्टी लक्षात येतात – उदाहरणार्थ काव्यदोषांची गणती करणे भाबडे-पणाचे आहे हे विमर्शकाला कळते. त्या गोष्टी तशा का आहेत हे समजावून घेणे साहित्यमीमांसेचे काम; तसे ते समजावून घेतल्यावर एक विशेष समाधान मिळते. अशा मीमांसेच्या प्रकाशात विमर्शकाला आपली परिभाषा पारखून घेण्याची आणि आपल्या विवेचनात विसंगती असल्यास ती शोधून काढून टाकण्याची संधी मिळते हाही एक फायदा आहेच. शैलीची मीमांसा हा साहित्यमीमांसेमधील एक महत्त्वाचा भाग. विमर्शकाच्या परिभाषेतील बऱ्याच संज्ञा एक शैलीविषयक तरी असतात – उदाहरणार्थ कथानक, प्रतीक, प्रतिमा, लय, गद्य, उपमा – किंवा त्यांना शैलीचा एक पदर असतो – उदाहरणार्थ दारुणिका (tragedy), रस, कविता, सामाजिक जाणीव. शैलीबद्दल अधिक काटेकोर पद्धतीने विचार करायची सवय लागली आणि भाषागत शैलीच्या विश्लेषणाची त्याला जोड मिळाली तर अशा संज्ञांच्या वापरामध्ये पुष्कळदा जो भोंगळपणा दिसून येतो तो कमी करण्याची बरीच शक्यता आहे. ह्या भोंगळपणामुळे वैतागून जाऊन विमर्शाच्या प्रांतातून अशा वर्गीकरणाचे आणि विश्लेषणाचे उच्चाटन करा अशा 'बंडखोर' घोषणा कधीकधी केल्या जातात, त्या समजण्यासारख्या असल्या तरी तत्त्व म्हणून स्वीकारण्यासारख्या नाहीत. आधुनिक विमर्शाचा ह्या घोषणांपेक्षा अधिक विधायक आणि मनोज्ञ विशेष म्हणजे एक नवी चमकदार परिभाषा उत्पन्न करणे. उदाहरणार्थ ॲन रिड्लर ही डिलन टॉमस ह्या कवीच्या भाषेबद्दल लिहून जाते : 'He uses words in a way that makes us feel that he was present at the time of their birth.' आता डिलन टॉमस वाचला नसला तरी इतर कोणा वाचलेल्या कवीच्याबद्दल आपल्याला असे काही वाटून जाणे शक्य आहे. असे झाले असले तर ॲन रिड्लरचे शब्द आपल्याला पुनःप्रत्ययाचा आनंद देतील. आता प्रश्न उरतो की तिला नेमके काय म्हणायचे आहे ? ह्या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याइतका धीर आपल्याजवळ नसला तर रिड्लरच्या शब्दयोजनेचे सवंग अनुकरण झाल्याचे पाहणे आपल्या नशिबी राहील.

भाषेचा विचार साहित्यचर्चेला आणखी एका तऱ्हेने उपकारक ठरतो. वाङ्मयविद्येचा आढावा घेताना पाठलक्षी टीका आणि आकलनात्मक विमर्श ह्यांच्यामध्ये फरक मानला आहे. एखाद्या साहित्यकृतीमधील काही भाग तुम्हाला अजिबात समजत नसेल किंवा भाषिक अज्ञाना-

मुळे चुकीचा समजला असेल तर पाठलक्षी टीका तुमच्या मदतीस येते (उदा. आधुनिक मराठी वाचकाला पडणारी ज्ञानेश्वरीमधील शब्दकोडी). उलट एखादी साहित्यकृती किंवा तिच्यामधला काही भाग तुम्हाला समजला आहे पण जे समजले आहे त्यामुळे 'खरा' अर्थ समजल्याचे समाधान तुम्हांस मिळत नसेल तर आकलनात्मक विमर्श तुमच्या मदतीला येतो (उदा. शृंगारिक अर्थामागे आध्यात्मिक अर्थ शोधणे). ह्या दोन्ही प्रकारात मुळाला सोडून जायचे पण मूळ धरून ठेवल्याच्या भ्रमात राहायचे असा एक धोका असतो. (जाणूनबुजून मुळाला सोडून जाणे, किंबहुना मूळ कृतीला निमित्तमात्र करून नवीन काही निर्मिणे ही निराळी गोष्ट आहे.) हा धोका टाळण्यासाठी भाषेची समज उपयोगी पडते.

सरतेशेवटी एक वाङ्मयकृती वाचून भाषा आणि साहित्य ह्यांवरील प्रस्तुत विवेचन पुरे करू. (कविता परिशिष्टामध्ये दिली आहे.)

" नाहीं कशी म्हणूं तुला, " दोन व्यक्ती, बोलणारी व्यक्ती स्त्रीलिंगी. संभाषणायोग्य साहजिक सरणी. प्रश्नवाक्य, पण पदक्रम सुचवतो की उत्तराची अपेक्षा नाही. अपेक्षा असली तर कशाला नाही म्हणायचे नाही ते कळण्याची.

" म्हणतें रे गीत; " ऐकणारी व्यक्ती पुल्लिंगी. दोघांची वये काय असावीत ? पण नात्याचा अंदाज करता येतो. त्यात तिसऱ्याला स्थान नाही; आपण वाचक आडून ऐकतो आहो एवढेच. आणि 'गीत' बरे का, 'गाणं' नाही; म्हणजे पद्ययोग्य संस्कारित सरणी; संभाषणाचा आभासच.

" परी सारें हलक्यानें; आड येते रीत. " एव्हांना सर्व शंका फिटल्या. आणि (८ + ६) + (८ + ६) ही अक्षररचनाही उमगली. (ल आणि ड पुरा म्हणायला हवा; किंबहुना सर्वच उच्चारघटक पुरे म्हणायला हवेत; लघु-गुरु-क्रम नाही.) 'गीत' आणि 'रीत' ह्यांची जोडी यमकात जुळली, तरी एरव्ही ती एकमेकांच्या आडच येणारसे दिसते.

" नाहीं कशी म्हणूं तुला..." ते पालुपद आणि ते हळुवार अडखळणे आता लक्षात आले. आता आणखी कशाला नकार द्यायचा नाही ?

" येतें, जरा थांब; / परी हिर्व्या वळणांनीं जायचें न लांब. " (हिर्व्या, हिरव्या नको; म्हणजे ८ + ६ ची घडी विस्कटायला नको आणि संभाषणयोग्य वर्णयोजनेशी जवळीकही राहिली.) ही हिरवी वळणे कुठली ? शिवारातला एकान्त का आंबेवनातला ?

आवर्तने कशी नियत, संथ, परिचिताचा भाव ठसवणारी आहेत. (८ + ६) ची आवर्तने; (८ + ६) + (८ + ६) अशा यमकाने जोडलेल्या युग्मकाची आवर्तने. (८ आणि ६ अक्षरांच्या तुकड्यातही २-२ अक्षरी शब्दांचे तुकडे पुष्कळ वेळा येतात.) " नाहीं कशी म्हणूं तुला, ... / परी........" हा साचा आहेच. (चवीपुरता तो मोडला आहे.)

दर युग्मकाच्या अगोदरची 'जागा' 'तो' व्यापतो; त्याची मागणी, तिचा होकार, पाठोपाठ 'परी' नंतर एक त्या होकाराला मुरड तरी, नाही तर अडचणींचा निर्देश तरी.

पद्याची पद्यता केवळ ध्वनियोजनेत, गणमात्रा-यमकाच्या हिशोबात साठवलेली नसते. शब्दविन्यास (तें-कारान्त, द्वितीय - पुरुषी - एकवचनी - आज्ञार्थी, आणि ऊं - कारान्त क्रियापदांचा खेळ पाहा), वाक्य-विन्यास ('नाहीं — , ——/ परी ——' हे आवर्तन), अर्थविन्यास (हलक्यानें, नीट, हळू हे आवर्तन; 'हिर्व्या'ची आवृत्ती, पहिल्या युग्मकाची अंती आवृत्ती), भाषिक शैलीविन्यास (गीत, जायचें न लांब, अधर, निळे डोळे ही पद्ययोग्य शब्दयोजना आणि रीत, माळणे, भावोजी ही वायकी घरगुती शब्दयोजना ह्यांचा लपंडाव) ह्या मराठी भाषेच्या सर्व उपांगाना ह्यासाठी कामी लावण्यात आले आहे. ह्या कवितेची पद्यता गेयतेच्या जातीची आहे; चाल लावण्याचाच अवकाश आहे. (त्याप्रमाणे ती लावलीही गेली आहे.)

ह्या कवितेत कानाप्रमाणे डोळ्यांनाही भरपूर काम आहे — हिरवी वळणे, ओघळती वेणी, अधरांचा सुमडाव (म्हणजे काय ? पाठलक्षी टीकेची मदत नाही मिळाली तरी बिघडत नाही), हिर्व्या पदराचा शेव, इत्यादी. (निळे डोळे हे मराठीत 'दिसत' नाहीत !) स्मरणशक्तीला वाव आहे — सारीपाट खेळणारे शिव-पार्वती-युगल, विडा आणि सुपारी, वहिनीकडे हक्काने गणित घेऊन येणारे छोटे भावोजी, आणि पहाटमागणी.

कवितेची घडण सैलसर आहे. युग्मके थोडी उलटी-पालटी केली किंवा एखादे गाळले तर चटकन पत्ता लागणार नाही. (लोकसाहित्याच्या पाठचिकित्सकांना

ही परिचित बाब आहे. तसे लोकसाहित्याची सुखद आठवण करून देणारे ह्या कवितेत बरेच काही आहे.) प्रत्येक युग्मकाला सांगायचे आहे एकच (कवितेचे शीर्षक 'आड येते रीत'). अडचणी कधीकधी दुसऱ्या स्वरूपाच्या वाटल्या (दूध उतूं जातं, खुपणारे खडेकाटे, दाराचा अडसर) तरी त्या केवळ कामूफ्लाजच्या स्वरूपाच्या गोष्टीत पात्रे आहेत ईन-मीन-दोन; पैकी 'तो' अक्षरशः between the lines च राहतो; 'ती' कवितेच्या केंद्रस्थानी आहे; तिच्या घरगुती जगाच्या केंद्रस्थानी तो आहे. सामाजिक वातावरण निश्चित झालेले आहे; ते खिडकीतल्या चंद्रावर समाधान मानायला शिकवणारे आहे; परंतु पहाटमागणीच्या धिटुकल्या उल्लेखाने तोलले गेलेले आहे. (रविकिरणमंडळी कवितेबद्दल ती सुरवातीच्या थोड्या ओळीत संपून गेलेला आशय उगीचच कडव्याकडव्यातून पिसत बसते असा आक्षेप पुष्कळदा घेण्यात येतो. तसला आक्षेप ह्या कवितेबद्दल का घेता येत नाही ह्याची शैलीगत कारणे शोधण्यासारखी आहेत.)

कविता सोपी आहे, चार्मिंग आहे. ती इथे एवढी पिंजून कशाला दाखविली ? एक तर फुलाची रचना लक्षात यायची तर प्रथम धोत्र्याचे फूल छेदावे, सूर्य-फुलासारखे क्लिष्ट फूल नंतर. दुसरे कारण म्हणजे एवढ्या सोप्या कवितेतही केवढी गुंतागुंत असते हे लक्षात यावे. ह्या मुद्द्याबद्दल अजूनही काही शंका असलीच तर ह्या कवितेचे इंग्लिश भाषांतर करायचे नुसते मनात आणून पाहावे ! कविता मराठी भाषेत आणि मराठी (पर्यायाने भारतीय) समाजप्रवाहात किती भिजलेली आहे हेही भाषांतराच्या संदर्भात ध्यानात यावे.

(आता सांगायला हरकत नाही की ही कविता आरती प्रभु ह्यांच्या 'जोगवा' ह्या संग्रहातून (मुंबई : मौज, १९५९, पृ. २१–२) अनुमतिपूर्वक उद्धृत केली आहे.)

परिशिष्ट : चौथ्या छेदकात चर्चिलेल्या कवितेची संहिता

नाहीं कशी म्हणूं तुला, म्हणतें रे गीत;
परी सारें हलक्यानें : आड येते रीत.
नाहीं कशी म्हणूं तुला ... येतें, जरा थांब;
परी हिर्व्या वळणांनीं जायचें न लांब.
नाहीं कशी म्हणूं तुला, माळ मला वेणी;
परी नीट, ओघळेल, हासतील कोणी.
नाहीं कशी म्हणूं तुला, घेतं तुझें नांव;
परी नको अधरांचा मोडूं सुमडाव.
नाहीं कशी म्हणूं तुला, मांडूं सारीपाट;
परी नको फार वेळ ... दूध उतूं जातं ...
नाहीं कशी म्हणूं तुला, जरा लपूं छपूं;
परी पायां खडेकाटे लागतात खुपूं.
नाहीं कशी म्हणूं तुला विडा रे दुपारीं;
परी थोरांच्या समोर घ्यायची सुपारी.
नाहीं कशी म्हणूं हिर्व्या पदराचा शेव;
परी हळू माप निळ्या डोळ्यांतला भाव.
नाहीं कशी म्हणूं तुला हातीं घ्याया हात;
आले वाटतें भावोजी घेऊन गणीत.
नाहीं कशी म्हणूं तुला, लावितें मी दार;
परी नाहीं दाराचा या नीट अडसर.
नाहीं कशी म्हणूं तुला, जाऊं चांदण्यांत;
परी पहा, दिसे छान चंद्र खिडकींत.
नाहीं कशी म्हणूं तुला पहाटमागणी;
परी घालायचें आहे तुळशीस पाणी.
नाहीं कशी म्हणूं तुला, म्हणतें रे गीत;
परी सारें हलक्यानें : आड येते रीत.

• • •

इतिहासाचार्य राजवाडे यांचा "संस्कृत भाषेचा उळगडा"

• वेंकटेशशास्त्री जोशी •

(१)

[1]इतिहासाचार्य राजवाडे यांचा "संस्कृत भाषेचा उलगडा" हा प्रबंध एकेकाळी फारच गाजला होता. राजवाडे यांनी हा प्रबंध सन १९२० मध्ये म्हणजे "पाणिनी कालनिर्णया"नंतर सुमारे दहा वर्षांनी लिहिला. "पाणिनी कालनिर्णयात" राजवाडे यांचे चतुरस्र पाण्डित्य आणि संशोधनपद्धतीचा एक उत्कृष्ट नमुना आपणास पाहावयास मिळतो, तर संस्कृत भाषेचा उलगडा करीत असताना राजवाडे यांच्या भाषाशास्त्रीय स्वैर प्रतिभाविलासाचा एक अभिनव आविष्कार आपणांस पाहावयास सापडतो. असे प्रगाढ पाण्डित्य आणि अशी अलौकिक प्रतिभा एकत्र मिळणे दुर्मिळच.

तथापि इतिहासाचार्य राजवाडे यांच्या काळी भाषाशास्त्राची जी प्रारंभिक अवस्था होती ती आज पुष्कळच प्रगत अवस्थेला पोहोचलेली असून त्यातून आता आधुनिक भाषाशास्त्राचाही जन्म झालेला आहे. त्यामुळे आजच्या भाषाशास्त्रीय ज्ञानाच्या चष्म्यातून राजवाड्यांच्या संस्कृत भाषेच्या उलगड्याची छाननी करण्याचा कोणी प्रयत्न केल्यास तो एक प्रकारे इतिहासाचार्यांवर अन्यायच होणार आहे. ही गोष्ट लक्षात घेऊन राजवाडेकालीन परिस्थितीतून आपण संस्कृत भाषेच्या उलगड्याकडे पाहावयाचे ठरविले तरी त्यामध्ये प्राधान्याने एक गोष्ट स्पष्ट दिसते की, राजवाडे यांनी स्वतः मानलेल्या जुनाट आर्यभाषेतील **कल्पित शब्दांची पुनर्रचना करताना मध्यंतरीच्या कल्पित अवस्थांकरिता कोणतेही आधार दाखविलेले नाहीत.** आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञ[2] ज्या प्रमाणे कोणत्याही युरोभारतीय (इन्डोयुरोपिअन) शब्दाची पुनर्रचना करताना ग्रीक, लॅटिन, अवेस्ता यांतील शब्दांतून दिसणाऱ्या ध्वनी, वर्ण, अर्थ यांच्या साम्याचा विचार करतात आणि त्यावरून एकाद्या कल्पित शब्दाची पुनर्रचना करीत असतात त्याप्रमाणे राजवाडे आपल्या कल्पित शब्दरचनेच्या वेळी वैदिक भाषेला अगदी जवळची जी अवेस्ता भाषा किंवा युरोभारतीय कुलातील अन्य भाषाभगिनी ग्रीक, लॅटिन, यांच्यातील ध्वनि–वर्ण–अर्थ सादृश्य विचारात घेतात असे दिसत नाही. त्यामुळे राजवाडे यांचे ते सर्व कल्पित शब्द आणि त्यांची कल्पित अवस्थांतरे निराधार होतात. याचे उदाहरण म्हणून संस्कृत भाषेच्या उलगड्यात राजवाडे यांनी घेतलेला 'अहम्' हा एकच शब्द नमुन्यादाखल येथे घेऊ. प्रथमतः एक गोष्ट या ठिकाणी लक्षात घेतली पाहिजे की, कोणत्याही वेदपूर्वकालीन शब्दाची रचना कल्पिताना (पुनर्रचना करताना) राजवाडे पाणिनीच्या संस्कृतभाषेपूर्वी तीन भाषा कल्पितात. त्या म्हणजे (१) वैदिक भाषा, (२) जुनाट वैदिक भाषा आणि (३) अत्यंत जुनाट पूर्ववैदिक भाषा; अशा तीन भाषा एकापूर्वी एक होऊन गेल्या असाव्या असे राजवाडे यांचे अनुमान आहे.

ते म्हणतात : "(१) वैदिक भाषा व (२) जुनाट वैदिक भाषा या दोनही भाषा एकाच भाषेची नवी व जुनी रूपे आहेत. परंतु ज्या भाषेपासून जुनाट वैदिक भाषेत व वैदिक भाषेत प्रस्तुत प्रत्यय आले ती अत्यंत

१. १९६८ च्या राजवाडे स्मृतिदिनानिमित्त भारत इतिहास संशोधन मंडळात झालेल्या तीन व्याख्यानांपैकी १६-१२-१९६८ रोजी दिलेल्या "इतिहासाचार्य राजवाडे यांनी केलेला 'संस्कृत भाषेचा उलगडा' या दुसऱ्या व्याख्यानाचा संक्षिप्त सारांश." पहिल्या व्याख्यानाचा संक्षिप्त सारांश म. सा. पत्रिकेच्या १९६९ च्या जाने.–मार्च अंकात प्रसिद्ध झाला आहे.

२. "The Comparative grammar of Greek and Latin" (1932) हे C. D. Buck यांचे पुस्तक या संदर्भात पाहावे.

जुनाट वैदिक भाषा स्वतंत्र निराळी भाषा होती यात मात्र संशय नाही." याप्रमाणे राजवाडे यांनी पाणिनी-पूर्व भाषेच्या तीन अवस्था सर्वत्र मानून स्वतः कल्पिलेल्या शब्दांची मांडणी केलेली आहे. उदाहरणा-दाखल घेतलेल्या 'अहम्' शब्दाच्या वेदपूर्वकालीन अवस्थांची कल्पना करताना राजवाडे म्हणतात :

"पूर्ववैदिककालीन भाषांत उत्तम पुरुषवाचक सर्वनामे दोन साच्यांची असत. एक सर्वनाम ह्म् (ह् + म्) या साच्याचे व दुसरे ह्न् (ह् + न्) या सांच्याचे. ह्म् या सांच्यांच्या सर्वनामाचा उच्चार ह्म (ह्म्), हम्, अहम् असा वेळ पडेल त्याप्रमाणे तीन प्रकारचा असे. पूर्ववैदिक लोक कण्ठय उच्चार फार करीत. त्यामुळे सध्याचीं स्, क्, प्, म्, न् इत्यादी सर्व व्यंजने ते प्रायः महाप्राण घालून ह्स्, ह्क्, ह्प्, ह्म्, ह्न्, अशी उच्चारीत. तात्पर्य वैदिककाली जो उच्चार म् झाला तो पूर्ववैदिक-काली ह्म् असे."

त्यानंतर पाणिनीच्या संस्कृत भाषेतील आणि पूर्ववैदिक भाषांतील प्रत्ययांच्या मधील फरक सांगण्या-करिता राजवाडे अशी कल्पना मांडतात की,

"कित्येक पूर्ववैदिक भाषांत वचन-प्रत्यय शब्दांच्या पूर्वी लागत व कित्येक पूर्ववैदिक भाषांत वचन-प्रत्यय शब्दांच्या पुढे लागत. म्हणजे पूर्ववैदिककाली भाषा दोन प्रकारच्या असत. उपसर्गाने वचनरूपे बनविणाऱ्या भाषा व प्रत्ययाने वचनरूपे बनविणाऱ्या भाषा ....

यांतील एक भाषा प्रत्ययी असे व दुसरी भाषा उपसर्गी असे. ह्म् (ह् + म्) हे सर्वनाम ज्या भाषेत होते ती भाषा उपसर्गी असून तीत हे सर्वनाम वचन प्रकरणी येणेप्रमाणे चाले : स् या उपसर्गाने एकवचन दाखवीत, स् + स् या दोन उपसर्गांनी द्विवचन दाखवीत, आणि स् + स् + स् या तीन उपसर्गांनी त्रिवचन दाखवीत.

आता या पद्धतीने अहम् शब्दाच्या पूर्वीच्या अवस्था कोणत्या व त्यामध्ये परिवर्तने कशी घडत गेली हे दाखविताना राजवाडे म्हणतात :—

(१) स्+ह्म् म > स्+अहम् > ह्+अहम् > ह्हम् > अहम्; हम्, ह्म्;

(२) स् + स् + ह्म् > ह् + ह् + ह्म् > अ + उ + अहम् > औ + अहम् > आव् + अहम् > आव् + अअम् > आवाम्.

टीप : "पूर्व वैदिक भाषांत स् चा ह्, ह् चा अई किंवा उ, अ + उ चा औ उच्चार होत असे."

या सर्व विवेचनामध्ये राजवाडे यांच्या कल्पना-शक्तीचा किंवा उत्कट प्रतिभेचा आविष्कार जरी दिसून येत असला तरी आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञ ज्याप्रमाणे ग्रीक, लॅटिन आणि अवेस्ता यांच्यातील ध्वनी – वर्ण – शब्द – अर्थ – गत सादृश्यांचा आधार आपल्या विवेचनाला देऊन त्या त्या भाषांतील समकक्ष वर्ण दाखवून तद्गत साम्यावरच युरोभारतीय शब्दाची पुनर्रचना करण्याचा प्रयत्न करतात, त्याप्रमाणे राजवाडे यांच्या कोणत्याही गृहीत कृत्यात तसा इतर भाषांतील आधार देऊन म्हणजे साम्य दाखवून शब्दांची मांडणी केलेली दिसून येत नाही.

आता अहम् शब्दाचीच आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञ कशी मांडणी करतात ते पाहू —

Sk	Av	Old Per
aha´m	azem	adam

संस्कृतमधील ह् च्या ठिकाणी अवेस्तामध्ये समकक्ष ज़् दिसतो तर जुन्या फारसीमध्ये द् दिसतो. उदाहरणार्थ संस्कृतमधील दुसरा शब्द हस्त हा घेऊ. हस्त या शब्दाचा अवेस्तामध्ये ज़स्त शब्द दिसतो, तर जुन्या फारसीमध्ये दस्त हा शब्द दिसून येतो. संस्कृतमधील ह् च्या ठिकाणी अवेस्तामध्ये ज़् दिसण्याची आणखीही काही उदाहरणे दाखविता येतील. उदाहरणार्थ संस्कृत 'हि' या अव्ययाच्या ऐवजी अवेस्तामध्ये 'ज़ि' हे अव्यय दिसून येते. संस्कृतमधील बाहु या शब्दातील हु च्या जागी अवेस्तामध्ये ज़ु आहे म्हणजे 'बाज़ु' शब्द दिसून येतो.

संस्कृतमधील अहम् या शब्दाप्रमाणे ग्रीकमध्ये egó आणि लॅटिनमध्ये ego असे शब्द दिसून येतात. या दोनही शब्दांच्या साहाय्याने युरोभारतीय शब्दांची पुनर्रचना करताना आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञ खालीलप्रमाणे उपपत्ती – ऐतिहासिक परिवर्तनाची प्रक्रिया मांडतात.

ग्रीक आणि लॅटिन भाषांनी युरोभारतीय ए व ओ हे स्वर तसेच राखले असून संस्कृत व अवेस्ता या भाषांनी मात्र ए आणि ओ या दोन स्वरांच्या ऐवजी अ हा स्वर वापरल्याचे आपणास दिसून येते. उदाहरणार्थ : लॅटिनमधील est (एस्त) मध्ये मूळचा



युरोभारतीय ए हा स्वर राहिलेला दिसून येतो तर संस्कृतमध्ये ए या स्वराऐवजी अ हा स्वर येऊन 'अस्ति' असे रूप झालेले दिसते. याचप्रमाणे ओ या स्वराच्या परिवर्तनाचीही उदाहरणे मिळतात. उदाहरणार्थ : Potis (पोतिस) या लॅटिन शब्दात मूळ युरोभारतीय ओ हा स्वर शिल्लक राहिलेला असावा, तर संस्कृतमधील पति या शब्दात मूळ युरोभारतीय ओ या स्वराऐवजी अ हा स्वर आलेला असावा. तेव्हा संस्कृत भाषेतील अ या स्वराचा असा स्वभाव दिसत असल्यामुळे आणि ग्रीक egó व लॅटिन ego या दोनही शब्दांमध्ये e (ए) हा वर्ण राखलेला दिसत असल्यामुळे प्रस्तुत उदाहरणातील अहम् या शब्दातील अ या स्वराऐवजी, पुनर्रचना करताना, युरोभारतीय (ए) या स्वराची स्थापना करण्यास काही प्रत्यवाय नाही.

यानंतर इंडो-इराणियन शाखेमध्ये आपणांस असे दिसते की, काही ठिकाणी संस्कृतमधील ह् म्हणजे ॲस्पिरेट पूर्वीच्या अवस्थांमधून असणाऱ्या त्या त्या वर्गातील चौथ्या वर्णाचे वर्गीय गुणधर्म टाकून देतो. म्हणजे पूर्वीच्या अवस्थांतून आलेल्या घ्, झ्, ढ्, या वर्णाचे ऐवजी काही ठिकाणी ह् हा वर्ण शिल्लक राहिलेला दिसतो. उदाहरणार्थ 'हन्' या धातूतील ह् चा इतिहास असाच असावा.[३] घ्नन्ति, घातः, जघान इत्यादी रूपामध्ये घ् शिल्लक राहिलेला आहे तर हन्ति, हतः, हन्तु इत्यादी ठिकाणी त्यांतील कण्ठयांश निघून गेलेला असावा. पाणिनीने 'हो ढः' (८-२-३१) या सूत्राने सांगितलेला ह् ला ढ् 'दादेर्धातोर्घः' (८-२-३२) या सूत्राने ह् ला सांगितलेला घ्, त्याचप्रमाणे 'झयो होऽन्यतरस्याम्' (८-४-६२) या सूत्राने ह् ला पूर्वसवर्ण सांगून "घोषवतो नादवतो महाप्राणस्य संवृतकण्ठस्य हस्य तादृशो वर्गचतुर्थ एवादेशः" (सिकौ. ८-४-६२), या संधिकार्यात ह् च्या ठिकाणी वर्गीय चौथ्या वर्णाचा पाणिनीने सांगितलेला आदेश, इत्यादी परिवर्तनातील प्रक्रियांचा विचार करता आणि ग्रीक व लॅटिन भाषांनी संरक्षिलेला घ् लक्षात घेता 'अहम्' या संस्कृत शब्दातील ह् च्या ऐवजी gh या युरोभारतीय वर्णाची पुनर्रचना करण्यास पुष्कळ आधार आहे. वेदामध्ये 'गृह्णामि' याच्या ऐवजी 'गृभ्णामि' असे रूप येते. म्हणजे 'ह्' च्या ऐवजी वेदांमध्ये 'भ्' आहे ("हग्रहोर्भश्छन्दसि"). असे दिसते.

येथे एक लक्षात ठेविले पाहिजे की, आता स्थापित केलेला gh हा शुद्ध कण्ठ्य नसून तालव्य-कण्ठ्य आहे. ग्रीक मधील g चा उच्चार आणि अवेस्तानध्ये दिसून येणारा ज् चा तालव्योच्चार प्रकृत घ् च्या तालव्य-कण्ठ्योच्चाराच्या कल्पनेस साहाय्यक ठरतात.

आता अहम् शब्दातील जो हकारोत्तरवर्ती अकार आहे तो मूळच्या ओकाराचा असला पाहिजे की जो ओकार ग्रीक आणि लॅटिन भाषांनी आपल्या नेहमीच्या स्वभावास अनुसरून संरक्षून ठेविला आहे. आणि ज्याचा संस्कृतमध्ये अ हा स्वर झालेला दिसून येतो. त्यामुळे egho (एघो) अशी अवस्था सिद्ध होते.

यानंतर येथे एक असा प्रश्न उपस्थित होतो की, ग्रीकमधील egó या शब्दातील शेवटचा ओकार स्वर अधिक दीर्घ का? याचे उत्तर युरो-भारतीय वर्गामधील संस्कृत, अवेस्ता, जुनी फारसी या भाषांनी अनुक्रमे अहम्, अज़्म्, आणि अदम् या शब्दांच्या शेवटी जे म् चे संरक्षण केलेले आहे त्यात आहे. कारण मूळ युरो-भारतीय अनुनासिकाकरिता ग्रीकमध्ये शेवटचा स्वर दीर्घ होतो आणि मूळ अनुनासिक नाहीसा होतो अशी इतरही उदाहरणे मिळतात.

किंवा प्रकृत उदाहरणात "शेवटच्या अनुनासिकाचा ग्रीक आणि लॅटिन भाषांमध्ये लोप झाला आहे" असे मानणे हे "संस्कृत, अवेस्ता आणि जुनी फारसी या सर्व भाषांमध्ये म् अधिक आला असे मानण्यापेक्षा कदाचित अधिक सयुक्तिक होईल." असे काही विद्वानांचे मत आहे. कारण एकादा वर्ण आणि विशेषतः शेवटचा वर्ण गळणे हे उच्चारसौकर्य आणि उच्चारशैथिल्य या दोनही दृष्टींनी स्वाभाविक मानले जाते. या उलट एकाद्या नवीन वर्णाच्या समावेशाला काहीतरी सबळ कारण दाखवावे लागते. त्यामुळे अहम् या शब्दाची युरो-

३. या संदर्भात 'हन्' या धातूची युरोभारतीय पुनर्रचना करताना gʷhen अशी करतात हे लक्षात घेतले पाहिजे. त्याचप्रमाणे यास्काचार्यांनी निरुक्तामध्ये सुरुवातीलाच 'निघण्टु' शब्दाची व्युत्पत्ती दाखविताना (या ठिकाणी यास्काचार्यांनी 'निघण्टु' शब्दाच्या व्युत्पत्तीबाबत विविध मते सांगितली आहेत.) 'हन्' धातूपासून निघण्टु शब्द झाला असावा असेही एक मत उद्धृत केले आहे.

भारतीय पुनर्रचना करताना * eĝhom (एघोम्) अशी शब्दसिद्धी होते.

अहम् शब्दाप्रमाणेच इतरही अनेक शब्दांच्या ऐतिहासिक परिवर्तनाच्या प्रक्रियेतील कार्यकारण मीमांसा निराधार असल्याचे राजवाड्यांच्या संस्कृत भाषेच्या उलगड्यात दिसून येते. (या संदर्भातः ६७, ६८, ६९ पृष्ठावरील विवरण आणि त्याच आधारे त्यांनी केलेले ९८, ९९ पृष्ठांवरील परस्मैपदातील एक वचनाच्या प्रक्रियेतील ऐतिहासिक परिवर्तनाचे विवरण पाहावे.) या उलट आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञांनी संस्कृतबरोबरच अवेस्ता, जुनी फारसी, ग्रीक आणि लॅटिन या भाषांच्या साहाय्याने ध्वनि-वर्ण परिवर्तनाचा अभ्यास करून युरोभारतीय ध्वनिपरिवर्तनाचे काही नियम बांधले आहेत आणि त्या त्या भाषांतील समकक्ष वर्ण निश्चित केले आहेत. त्यामुळे आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञांच्या या विचारांना शास्त्रीय बैठक प्राप्त झालेली आहे.

अर्थात् राजवाडे यांना उपलब्ध असलेली साधने लक्षात घेता आणि त्यांनी स्वावलंबनाने केलेले संशोधन पाहता त्यांच्या बुद्धीचा पल्ला केवढा होता आणि प्रतिभा शक्ती किती विलक्षण होती याबद्दल आश्चर्य वाटल्यावाचून राहात नाही. तथापि त्यांच्या बुद्धिमत्तेला आणि प्रतिभाशक्तीला सर्वमान्य होतील अशा भाषाशास्त्रीय सिद्धांतांच्या बैठकीचा आधार नसल्यामुळे त्यांचे या विषयातील विचार आजच्या या भाषाशास्त्राच्या युगात अग्राह्य ठरतात.

(२)

वस्तुतः " संस्कृत भाषेच्या उलगड्यात " राजवाडे यांनी पाणिनीवर जे प्रखर आक्षेप घेतले आहेत त्यांचा या ठिकाणी प्रामुख्याने परामर्श घ्यावयाचा आहे. त्या करिता वर युरोभारतीय शब्दाची पुनर्रचना करण्यासाठी घेतलेल्या अहम् शब्दाचेच उदाहरण आपण येथेही घेऊ. अहम् शब्दाच्या पाणिनीने केलेल्या रूपसिद्धीची प्रक्रिया दाखविताना राजवाडे म्हणतात;

" अस्मद् शब्दापासून पाणिनी 'अहम्' हे रूप येणेप्रमाणे काढितो ".

(१) ' स्वौजसमौट् – ' (४-१-२) या सूत्राने सु प्रत्यय केल्यावर अस्मद्+सु, अशी एकवचनी स्थिती असताना,

(२) ङे. प्रथमयोरम् (७. १. २८) या सूत्राने सुस्थानी अम् हा आदेश म्हणजे अस्मद्+अम् अशी स्थिती; यानंतर,

(३) त्वाहौ सौ (७. २. ९४) या सूत्राने अस्मद शब्दातील अस्म् च्या ठिकाणी अह हा आदेश होऊन अह + अद् + अम् अशी स्थिती असताना,

(४) शेषे लोपः (७. २. ९०) या सूत्राने अह + अद् यातील द् चा लोप होऊन अह + अ + अम् अशी स्थिती झाल्यावर,

(५) अतो गुणे (६–१–९७) या सूत्राने पररूप होऊन अह + अम् अशी स्थिती असताना,

(६) अमि पूर्वः (६–१–१०७) या सूत्राने पूर्वरूप अेकादेश होऊन **अहम्** असे रूप होते.

येणेप्रमाणे सहा बोळांतून वाट काढीत काढीत ' अहम् ' या विठोबाचे दर्शन पाणिनी घडवितो. इतका (द्राविडी) प्राणायाम न करता अस्मद् शब्दाच्या प्रथमेचे एकवचन ' अहम् ' होते असे निपातन पाणिनीने केले असते तरी काहीच बिघडले नसते " (पृ. ६२–६३).

वस्तुतः पाणिनीने वरील सहा सूत्रांच्या प्रक्रियेतून ' अहम् ' शब्द निष्पन्न न करता केवळ निपातनानेच तो सिद्ध शब्द मानला असता तर इतर अनेक रूपांच्या प्रक्रियेत अडचणी येऊन ते शब्द सिद्ध झाले नसते हे राजवाडे यांच्या लक्षात आलेले दिसत नाही. कारण राजवाडे समजतात त्याप्रमाणे या सहा सूत्ररूपी बोळांतून वाट काढीत असता अहम् प्रमाणेच इतरही असंख्य शब्द सिद्ध होतात. उदाहरणार्थ :

(१) " ङे प्रथमयोरम् " (७-१–२८) आणि (२) " त्वाहौ सौ " (७-२-९४) या दोन सूत्रांनी अनुक्रमे विभक्तिप्रत्ययाला अम् आदेश केल्याशिवाय आणि अङ्गाला त्व आणि अह असे आदेश केल्याशिवाय (१) त्वम्, (२) युवाम्, (३) यूयम्, (४) त्वाम् (५) युवाम्, (६) तुभ्यम्, (७) अहम्, (८) आवाम्, (९) वयम्, (१०) माम्, (११) आवाम्, (१२) मह्यम्, ही रूपे सिद्ध होणे शक्य नाही. आणि (३) "शेषे लोपः" (७–२–९०) (४) " अतो गुणे " (६–१-९७) आणि (५) ' अमि पूर्वः " (६–१–१०७) या सूत्रांची अरक्षशः हजारो रूपांच्या सिद्धीकरता जरुरी आहे हे राजवाडे यांच्या लक्षात आलेले नाही. पाणिनीने जर राजवाडे म्हणतात

त्याप्रमाणे 'अहम्' शब्दाचे निपातन करून वर उद्धृत केलेली सहा सूत्रे केली नसती तर अक्षरशः 'अहम्' शब्दाप्रमाणेच हजारो शब्दांची निपातने करावी लागली असती. पतञ्जलीने महाभाष्यात पस्पशाह्निकातच अशा प्रकारच्या प्रतिपदोक्तपाठाची शंका घेऊन त्यावर उत्तर दिले आहे की, "बृहस्पतिश्च प्रवक्ता इन्द्रश्चाध्येता दिव्यं वर्षसहस्रमध्ययनकालः, न चान्तं जगाम। ...... तस्मादनभ्युपाय एष शब्दानां प्रतिपत्तौ प्रतिपदपाठः"। (महाभाष्य कीलहॉर्न, १.५.) (बृहस्पतीसारखा अध्यापक, इंद्रासारखा शिष्य, आणि हजार दिव्य वर्षे हा अध्ययनाचा काल. तरी ते प्रतिपद पाठाने केलेले व्याकरणशास्त्राचे अध्ययन पूर्णतेस गेले नाही. .....म्हणून प्रतिपदपाठ हा काही व्याकरण-शास्त्राच्या रचनेचा चांगला मार्ग नाही).

या ठिकाणी या विषयाचा विस्तार करण्याचे कारण राजवाडेप्रकृत निबंधात पुनः पुनः अशाच पद्धतीचे आक्षेप पाणिनीवर घेत असतात. राजवाडे पुनः पुढे म्हणतात :–

"वरे इतके सहा फेरे घेऊन व अनेक गिरकांड्या खाऊन 'अहम्' चे काही गणगोत कळते म्हणावे तर तसाही काही लाभ नाही. फक्त अस्मत् चे 'अहम्' होते एवढे कळते. तात्पर्य 'अहम्'चे गणगोत जाणावयाचे असल्यास पाणिनीच्याहून निराळा मार्ग स्वीकारला पाहिजे. (पृ. ६३)

या ठिकाणी पुनः एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे की, राजवाडे पाणिनीकडून भलत्याच अपेक्षा करीत आहेत. पाणिनी 'अहम्' काय किंवा इतर कोणताही शब्द असो त्याचे गणगोत किंवा इतिहास सांगण्यास प्रवृत्त झाला नाही. 'अहम्' हे रूप कमीत कमी शब्दात खरे म्हणजे अक्षरात, मात्रात कसे सिद्ध करून दाखविले जाईल हे पाहात असतो.

> "अल्पाक्षरमसन्दिग्धं सावरद् विश्वतोमुखम्।
> अस्तोभमनवद्यं च सूत्रं सूत्रविदो विदुः ॥"

हे पाणिनीच्या सूत्रांचे केलेले लक्षण आणि

"अर्धमात्रालाघवेन पुत्रोत्सवं मन्यन्ते वैयाकरणाः" ही व्याकरण शास्त्रातील परिभाषा प्रसिद्ध आहे. व्याकरण शब्दाची व्युत्पत्ती देताना सुद्धा "व्याक्रियन्ते शब्दाः अनेन किंवा अत्र" अशीच व्याकरण शब्दाची फोड पाणिनीय वैयाकरणांनी केलेली आहे. शब्दांची ऐतिहासिक किंवा तुलनात्मक प्रक्रिया दाखविण्यासाठी म्हणजे ऐतिहासिक किंवा तौलनिक व्याकरण लिहिण्यासाठी आपण प्रवृत्त झालो आहोत अशी पाणिनीनेही प्रतिज्ञा केलेली नाही किंवा पाणिनीय परंपरेतील कोणत्याही वैयाकरणाने तसे म्हटलेले नाही.

"अहम् चे गणगोत जाणावयाचे असल्यास पाणिनीचा रस्ता कुचकामाचा ठरतो" असे राजवाडे म्हणतात. त्यांच्या या विधानाचा अर्थ इतकाच निघतो की, ऐतिहासिक आणि तुलनात्मक पद्धतीने ज्याला व्याकरणशास्त्राचा अभ्यास करावयाचा आहे त्याने पाणिनीच्या व्याकरणशास्त्रावर अवलंबून राहू नये. राजवाडे यांचे हे विधान पूर्णपणे खरे आहे. पण स्वतः राजवाडे व्याकरणशास्त्राचे परीक्षण करण्यास जेव्हा प्रवृत्त होतात तेव्हा पाणिनीने ऐतिहासिक किंवा तौलनिक व्याकरण लिहिले आहे असे गृहीत धरून त्याच्यावर अस्थानी टीका करतात व भलभलते दोषही चिकटवितात. उदाहरणार्थ देव शब्दाच्या रूपसिद्धीच्या वेळी राजवाडे म्हणतात ते पाहा :—

"भ्याम्च्या पाठीमागे 'देवा' हे रूप का? आणि भ्यस्च्या पाठीमागे 'देवे' हे रूप का? देवान् या द्वितीयेच्या व देवानाम् षष्ठीच्या रूपात न् अकस्मात काय म्हणून घुसला? इत्यादी शंकांचे निराकरण वरील (राजवाड्यांनी दाखविलेल्या) पृथक्करणाने व अर्थनिवेशनाने होते. नाहीतर पाणिनीप्रमाणे कोरडी कारणे देऊन समाधान मानावे लागते. भ्याम्च्या पाठीमागे अंगाला दीर्घत्व येते, भ्यस्च्या मागे अंगाचा एकार होतो, षष्ठीच्या अनेकवचनी (येथे बहुवचनी असा शब्द पाहिजे) नुडागम होतो आणि द्वितीया अनेकवचनी अस् प्रत्ययाच्या ऐवजी आन् प्रत्यय येतो अशी काहीतरी समजूत करून घ्यावी लागते......परंतु या कोरड्या सांगण्याने समाधान होत नाही. ही भिन्न रूपे योजणारे भिन्न समाज होते. देव हा एकच शब्द ते निरनिराळ्या प्रकारांनी चालवीत. व ह्या भिन्न समाजांचा मिलाफ होऊन प्रत्येक भाषेतील उच्चारसुलभ रूपे संमिश्र वैदिक भाषेत राहिली. इत्यादी परंपरा कळली म्हणजे जे समाधान होते ते "असे आहे" एवढ्या कोरड्या सांगण्याने होत नाही." (पृ. १८)

वस्तुतः राजवाडे यांनी ऐतिहासिक पद्धतीच्या व्याकरणाची आवश्यकता कशी आहे हे वरील विवेचनात चांगले दाखवून दिले आहे. परंतु त्यामुळे वर्णनात्मक[४] व्याकरणाची गरज थोडीच भागविली जाणार आहे ?

एके ठिकाणी अभावितपणे राजवाडे यांनी पाणिनीच्या वर्णनात्मक व्याकरणपद्धतीचे वर्णन आणि त्याच्या मर्यादा थोडक्यात पण फार चांगल्या रीतीने विशद करून सांगितल्या आहेत. 'तस्थिवस्' शब्दाची रूपे साधताना राजवाडे म्हणतात :

" या रूपावलीत रूपांचे तीन भेद आहेत. (१) कित्येक रूपे तस्थिवान्स् या अंगावरून साधलेली आहेत, (२) कित्येक तस्थुष् या अंगावरून निघाली आहेत, (३) कित्येक तस्थिवत् या अंगावरून बनलेली आहेत. हा असा त्रिविध प्रकार का ? पाणिनी सांगतो की, (१) हे असे होते. (२) कोठे होते तेही तो सांगतो. (३) वर दाखविलेल्या तीन प्रकारांचे पद, भ, व सर्वनामस्थान असे त्याने तीन वर्गही केले आहेत. परंतु एकाच मूळ शब्दाच्या २१ रूपांच्या या अशा तीन तऱ्हा का याचा खुलासा त्याने केला नाही." (पृ. १९)

या ठिकाणी राजवाडे यांनी पाणिनीच्या वर्णनात्मक व्याकरणपद्धतीचा फार मोठा गौरव केलेला आहे. पाणिनीला वैदिक समाजापूर्वी असलेल्या तीन निरनिराळ्या समाजांनी वापरलेल्या तीन भिन्न रूपांच्या अवस्थेची चांगली कल्पना होती व त्यानुसार पाणिनीने पदविशिष्ट, भविशिष्ट आणि सर्वनामस्थानविशिष्ट असे तीन विभाग केले, असे राजवाडे म्हणतात. पण त्यांचे एवढ्यावर समाधान होत नाही. त्यांना, पाणिनीने शब्दांचा ऐतिहासिक दृष्टीतून विकास, परिवर्तन इत्यादी गोष्टी सांगावयास पाहिजे होत्या. पाणिनीने त्या विशद केल्या नाहीत म्हणून त्यांचा आक्षेप आहे. या आक्षेपाचा परामर्श घेण्यापूर्वी राजवाड्यांचो पाणिनीवर आक्षेप घेणारी आणखी काही विधाने पाहू. सखि शब्दाच्या रूपांची प्रक्रिया किंवा ऐतिहासिक विकासक्रम विशद करून सांगताना राजवाडे म्हणतात :

" सख्य्, सखाय्, सखि व सख्यु या चार शब्दांच्या रूपांची भेसळ पाणिनीय सखि शब्दाच्या रूपात झालेली स्पष्ट दिसते. त्यापासून समाजसंबंधक अनुमान पूर्वीप्रमाणे (तीन समाज होते असे अनुमान) बांधावयाचे. सखि शब्दापासून प्रथमैकवचनाचा 'सखा' शब्द साधावयाला पाणिनीला फार प्रयास पडले. प्रथम अन्त्य 'अि' चा लोप[५], नंतर अन् आदेश (पा. ७-१-९३) नंतर 'न्' लोप (पा. ८-२-७) व शेवटी 'अ' ला दीर्घत्व (पा. ६-४-८) इतके सव्यापसव्य करावे लागते. हा अनैतिहासिक प्रकार पाणिनीच्या सूत्रात सडकून आहे". (पृ. ३९)

वरील विवेचनात पाणिनीला 'सखि' शब्दाच्या ऐतिहासिक विकासक्रमाची माहिती नव्हती, त्यामुळे त्याला इष्ट असलेल्या 'सखि' शब्दाच्या रूपांच्या साधनिकेसाठी फार प्रयास पडले आणि या अनेक प्रयासांनी सिद्ध होणाऱ्या 'सखि' शब्दाच्या प्रक्रियेत पाणिनीने ऐतिहासिक दृष्टी न ठेवल्यामुळे राजवाडे यांनी त्याला 'अनैतिहासिक' शेरा मारून सोडून दिले. पण राजवाडे यांनी पाणिनीवर अत्यंत तीव्र शब्दांत अगदी जहाल टीका केल्याचे आणखी एक उदाहरण 'संस्कृत भाषेच्या उलगडयात' दिसून येते. ते असे :—

नपुसकलिंगी अंगापुढे 'सु' 'औ' 'जस्' इत्यादी प्रत्यय आले असता त्यांना 'अतोऽम्' (७-१-२४) 'नपुंसकाच्च' (७-१-१९) 'जश्शसोः शिः' (७-१-२०) इत्यादी सूत्रांनी 'अम्' 'ई' आणि 'शि' इत्यादी आदेश होतात, असे पाणिनी सांगतो. राजवाडयांच्या मते असे करीत असताना पाणिनीला फार त्रास पडलेला आहे, शिवाय तसे करीत असताना त्याने इतिहासविरोधी दृष्टी ठेविल्यामुळे प्रगति-विरोधक कल्पना समाजात प्रचलित झाल्या आणि समाजाचे मोठे घोर नुकसान झाले आहे. राजवाडे म्हणतात :

४. या प्रबंधात राजवाडे यांनी ऐतिहासिक व्याकरणाचा फार पुरस्कार करून पाणिनीच्या व्याकरणपद्धतीला दोष दिले असले तरी त्यांनी इतरत्र वर्णनात्मक व्याकरणाची आवश्यकता देखील मांडलेली आहे. पाहा : डॉ. अशोक केळकर यांचे १९६४ च्या राजवाडे स्मृतिदिनाचे भाषण " सत्यकथा " जाने. १९६५.

५. वस्तुतः वरील विवेचनात राजवाडे यांचे पाणिनीय व्याकरण प्रक्रियेच्या दृष्टीने फार अनवधान झालेले आहे. राजवाडे म्हणतात त्याप्रमाणे 'सखि' शब्दाच्या 'अि' चा लोप पाणिनीने कोठेही सांगितलेला नाही. 'अनङ् सौ' (७-१-९३) या सूत्राने पाणिनीने 'सखि' शब्दातील 'अि' ला अनङ् असा आदेश केलेला आहे.

"पुल्लिंगी प्रथमेच्या एकवचनाचा 'स्' प्रत्यय नपुसक शब्दाच्या प्रथमैकवचनात दिसत नाही. सबब 'म्' स्थानी 'अम्'[6] प्रत्यय येतो असे सांगण्याकरिता त्याने एक नवीन सूत्र रचिले 'औ'[7] स्थानी 'अी', 'जस्'[8] स्थानी 'अि' व 'न्'[9] आगम, 'शस्'[10] स्थानी 'अि' व 'न्'[11] आगम, 'टा' स्थानी 'न्'[12] आगम, 'ङे' स्थानी विकल्पे 'न्'[13] आगम इत्यादी शेकडो ठिकाणी शेकडो आगम त्याला करताना पाहून पराकाष्ठेची कीव उत्पन्न होते."

"हे झाले प्रत्यया संबंधाने, सर्वनामस्थान, भ, पद यांच्याबाबतीत मूळ प्रातिपदिकापासून अंगे तयार करण्यासाठी शेकडो ठिकाणी नवीन नवीन सूत्रे रचावी लागली आहेत. या सूत्रांच्या जाळ्यांतून वाट काढता काढता नवशिक्या आणि जुनशिक्या अशा दोनही विद्यार्थ्यांचे पंचप्राण कासावीस होतात, इतकेच नव्हे तर ठणठणीत कोरडे होतात. 'देव' शब्दाची देव, देवा, देवे ही अंगे होतात किंवा तस्थिवस् शब्दाची तस्थिवत्, तस्थुष् व तस्थिवांस् ही अंगे होतात, हे सूत्रावरून विद्यार्थी जाणतो. परंतु आगम का होतात? आदेश का होतात? अंगे का बदलतात? हे पाणिनी सांगत नसल्यामुळे शास्त्राध्ययनापासून मतीला जी प्रगतिशीलता यावी लागते व जो जाणतेपणा यावा लागतो तो येत नाही. याचे कारण इतिहास दृष्टीचा पूर्ण अभाव.[14] **वैदिक भाषा ही देवांची भाषा असून ती अर्थात अनादी आहे अशी पाणिनीची विचित्र समजूत होती,** यात मोठेसे नवल नाही. नवल दुसरेच आहे. वैदिक भाषेपासून संस्कृत भाषा निघाली या अर्थाचा एक शब्द किंवा ज्ञापक संबंध अष्टाध्यायींत एकही नाही. वैदिक भाषेचा संस्कृत भाषा हा अपभ्रंश किंवा विपरिमणा आहे ही सुद्धा कल्पना पाणिनीला शिवलेली नाही. शुद्ध प्रयोग विद्यार्थ्यांना कळावेत म्हणून पाणिनीने सूत्रे रचिली. तथापि वेदात येणारे आर्ष प्रयोग व भाषेत येणारे लौकिक प्रयोग दोन्ही शुद्धच आहेत असे तो मानी. छांदस प्रयोग विचित्र दिसला तरी 'छन्दसि बहुलम्' म्हणून वेदातील अशुद्ध नव्हे.[15] **पण हेंगाड्या रूपासंबंधाने पाणिनी तिरस्कार व उपहास न दाखविता उलट आदर दाखवितो.** या इतिहासांधतेमुळे वेदांच्या पाठीमागे जग नव्हते व काल नव्हता, इत्यादी प्रगतिविरोधक कल्पना समाजात प्रचलित झाल्या आणि भावी कालासंबंधाने तुच्छता वाटू लागली. पूर्ववैदिक अनेक भाषा, वैदिक भाषा, पाणिनीय भाषा, प्राकृत भाषा व मराठी प्रभृती प्राकृतिक भाषा ही चढती वर्धमान श्रेणी आहे. ही कल्पना न येता उतरती क्षीयमान श्रेणी आहे अशा विपरीत कल्पनेने समाजाचे मन भारून व उदासीन होऊन गेले. इतिहासदृष्टीच्या अभावापासून समाजाचे केवढे घोर नुकसान होते त्याचे पाणिनीय सूत्रे नामांकित उदाहरण आहे. (पृ. ५२-५३)

आता या ठिकाणी उद्धृत केलेल्या सर्व उताऱ्यांतून राजवाड्यांनी पाणिनी संबंधी घेतलेल्या आक्षेपांचा थोडक्यात परामर्श घेऊ.

यातील प्रमुख आक्षेप जो राजवाडे यांनी निरनिराळ्या शब्दांत पुनः पुनः मांडलेला आहे, तो म्हणजे पाणिनीने ऐतिहासिक दृष्टी ठेविली नाही. व त्यामुळे केवळ व्याकरणशास्त्राचेच नुकसान झालेले नाही तर सामाजिक व राजकीय प्रगती विरोधक कल्पना समाजात पसरल्या गेल्या. हा आक्षेप अत्यंत अवास्तव आणि "कः केन सम्बन्धः" अशा बादरायण संबंधाचा आहे. या सर्व विषयांतील महत्त्वाची गोष्ट ही आहे की, पाणिनीने आपण ऐतिहासिक व्याकरण लिहीत आहोत असे कोठेही म्हटलेले नाही. त्याची प्रतिज्ञा एवढीच दिसते की, अगदी थोडक्यात सूत्रपद्धतीने संस्कृत भाषेचे वर्णनात्मक व्याकरण सांगावयाचे. हे मुद्दा स्वतः पाणिनीने

---

६. 'अतोऽम्' (पा. ७-१-२४),

७. 'नपुंसकाच्च' (पा. ७-१-१९),

८. 'जश्शसोः शिः' (७-१-२४)

९. 'नपुंसकस्य झलचः' (पा. ७-१-७२),

१०. 'जश्शसोः शिः' (पा. ७-१-२०),

११. 'नपुंसकस्यझलचः' (पा. ७-१-७२),

१२-१३. 'टा' स्थानी 'न्' आगम, 'ङे०' स्थानी विकल्पे 'न्' आगम ही दोनही विधाने राजवाडे यांनी नपुसकलिङ्गी शब्दाच्या संदर्भात केलेली दिसतात.

१४. वैदिक भाषा ही देवांची भाषा होती असे पाणिनीने कोठेही म्हटलेले नाही. राजवाडे कोणत्या आधारे पाणिनीवर हा आरोप करतात ते समजण्यास मार्ग नाही.

१५. राजवाड्यांच्या या विधानाने पाणिनीचा दोष दाखविला जात नसून भाषाविषयक प्रश्नात पाणिनीने किती शास्त्रशुद्ध दृष्टिकोन स्वीकारला होता हेच स्पष्ट होते.

कोठे सांगितलेले नाही. परंतु अनुवृत्ती, मण्डूकप्लुती, अधिकार, परिभाषा, अतिदेशसूत्रे इत्यादींवरून पाणिनीला आपले व्याकरण कमीत कमी शब्दांत रचले जावे असे वाटत होते हे स्पष्ट आहे. प्राचीन किंवा अर्वाचीन पंडितांमध्येही त्याबद्दल मतभेद नाही. स्वतः पतंजलीने महाभाष्यात पाणिनीच्या गौरव-लाघव कल्पनांचा ऊहापोह वारंवार स्पष्ट शब्दात केलेला आहे. पाणिनीने स्वतः, किंवा कात्यायन आणि पतंजली यांनी किंवा त्यानंतरच्याही पाणिनीय वैयाकरणांनी पाणिनीय व्याकरणाची बैठक ऐतिहासिक तत्त्वांवर आधारलेली आहे असे प्रतिपादन केलेले नाही. कात्यायन–पतंजलीपासून तो भट्टोजी–नागोजीभट्टांपर्यंत गेल्या दोन हजार वर्षांतील सर्व टीकाकारांनी आणि ग्रंथकारांनी वर्णनात्मक व्याकरणशास्त्रीय निकषांवरच पाणिनीच्या सूत्रांतील अव्याप्ती, अतिव्याप्ती आणि असंभव या दोषांची सर्वंकष तपासणी केल्याचे स्पष्टपणे दिसत आहे. ही तपासणी करीत असता त्यांनी पाणिनीवर अनैतिहासिकत्वाचा कोठेही आरोप केलेला नाही. पुष्कळ टीकाकारांनी पाणिनीचे खंडण केलेले आहे. परंतु ते लाघव-गौरव चर्चेवरूनच प्राधान्याने केलेले दिसून येते.

अशा परिस्थितीत राजवाडे यांनी पाणिनीवर घेतलेल्या आक्षेपांची दोन प्रकारे कल्पना करणे शक्य आहे. (१) "पाणिनीने स्वतः व्याकरण ऐतिहासिक पद्धतीनेच लिहावयाचे असे ठरवून लिहिले, परंतु ती पद्धत त्याला बिलकूल समजली नसल्यामुळे त्यात असंख्य व भयानक दोष राहिले," किंवा (२) "पाणिनीने कोणत्याही पद्धतीने व्याकरण लिहिलेले असो त्यात ऐतिहासिक तत्त्वांचा अवलंब पाणिनीने करणे आवश्यक होते, तसे न करता पाणिनीने ऐतिहासिक तत्त्वे अनेक ठिकाणी झुगारून देऊन अनैतिहासिक पद्धतीचा आश्रय केलेला आहे. त्यामुळे पाणिनीचे हे व्याकरण असंख्य दोषांनी भरलेले आहे".

यातील पहिल्या कल्पनेला काहीच आधार नाही. वर सांगितल्याप्रमाणे स्वतः पाणिनीने तसे म्हटलेले नाही किंवा त्याच्या टीकाकारांनी व भाष्यकारांनी ऐतिहासिक पद्धतीच्या तत्त्वांची यत्किंचितही चर्चा केलेली नाही. "अर्धमात्रालाघवेन पुत्रोत्सवं मन्यन्ते वैयाकरणाः" या परिभाषेप्रमाणे पाणिनीच्या सूत्रात कोठे अर्धी मात्रा कमी करता आली तर त्यात पुत्रप्राप्तीचा आनंद प्राप्त करून घेण्याकरिता स्वतःच्या ग्रंथातील पानेच्या पाने खर्ची घालणारे वैयाकरण पाणिनीने अगदी प्राथमिक सर्वमान्य अशा ऐतिहासिक तत्त्वाचा उपमर्द केला हे पाहून त्याच्यावर कडाडून हल्ला का चढवीत नाहीत? उदाहरणार्थ पाणिनी √ भू, √ अद्, √ वद्, √ क्री, √ कृ, √ अस्, √ दा इत्यादी अगदी मूल प्रकृतींना 'धातू' अशी संज्ञा देतो (भूवादयो धातवः, १–३–१) यानंतर भू + णिच् असा भू धातूपासून प्रयोजक प्रत्यय ('हेतुमति च' ३–१–२६) केला तरी धातू संज्ञा 'सनाद्यन्ता धातवः' (३–१–३२) या सूत्राने चालूच आहे. 'भावय' या रूपावरून पुनः 'धातोः कर्मणः समानकर्तृकादिच्छायां वा' (३–१–७) या सूत्राने इच्छार्थक सन् करून भावयिष असे रूप तयार केले तरी पाणिनीची धातूसंज्ञा चालूच आहे. आणि यानंतरही [१६] "शैषिकान्मतुवर्थीयाच्छैषिको मतुवर्थिकः। सरूपः प्रत्ययो नेष्टः सन्नन्तान्न सनिष्यते।" या नियमाप्रमाणे कितीही प्रयोजक आणि इच्छार्थक प्रत्यय केले तरी त्या रूपाची धातुसंज्ञा अबाधितच आहे. मूळ प्रकृतीला जी धातुसंज्ञा दिली तीच धातुसंज्ञा कालांतराने मूळ प्रकृतीत कितीही विकृती झाल्या तरी कायम राहाते.

याच्याइतकी अनैतिहासिकता ऐतिहासिक भाषाशास्त्रात शोधू पाहता मिळणे कठीण आहे. Root या इंग्रजी शब्दाने जो अर्थ बोधित होतो तोच अर्थ सामान्यपणे धातुशब्दापासून बोधित व्हावयास पाहिजे. म्हणून "सर्वं नाम धातुजमाह शकटस्य च तोकम्" असे म्हणणाऱ्या शाकटायनाला किंवा व्युत्पत्तिशास्त्राचे आचार्य यास्काचार्य यांना धातू शब्दाचा असा व्यापार ('इषोरिव दीर्घदीर्घतरो धातुव्यापारः') लांबवून व्युत्पादित शब्दांनाही लावला जाणारा अर्थ मान्य होता असे म्हणणे अगदी धाडसाचे आहे. मग अर्धमात्रे-साठी पाणिनीवर हल्ला चढविणाऱ्या त्याच्या अनुयायांनी या अनैतिहासिक आणि तर्कदुष्ट पद्धतीवर आक्षेप का घेऊ नयेत? पाणिनीला 'भू' ला जर धातू म्हणावयाचे होते तर त्याने पहिल्या विकाराला म्हणजे 'भावय' याला 'प्रधातु' म्हणावयाचे होते! नंतरच्या सर्व विकारांना म्हणजे 'भावयिष' इत्यादींना पराधातू अशी संज्ञा द्यावी! महत्त्वाच्या विषयात हे शब्द-दारिद्र्य कशासाठी?

---

१६. पातञ्जलमहाभाष्य, ३-१-१-७. (कीलहॉर्न भाग २, पृ. १५.)

परंतु हे दारिद्र्य राजवाड्यांच्या कल्पनेप्रमाणे पाणिनीच्या अनैतिहासिकतेतून जन्माला आलेले नसून त्याने स्वतः बुद्धिपुरःसर स्वीकारलेल्या वर्णनात्मक व्याकरण-शास्त्राच्या बांधणीतील नियमांमुळे उत्पन्न झालेले आहे. इतकेच नव्हे तर हे शब्द-दारिद्र्य म्हणजेच अल्पाक्षरत्व पाणिनीच्या व्याकरणाचे असे एक वैशिष्ट्य होऊन बसले आहे की त्याचा समावेश 'अल्पाक्षरमसन्दिग्धम्' असा सूत्रांच्या लक्षणामध्येही करावा लागला. या सर्व विवेचनाचा अर्थ इतकाच आहे की 'भू' 'भावय' 'भावयिष' इत्यादी रूपांमधून प्रकृति-विकृतींचा स्पष्ट फरक दिसत असताना त्या ठिकाणी पाणिनीने ऐतिहासिक तत्त्वांचा अवलंब करून भिन्न भिन्न संज्ञा योजिल्या नाहीत, यावरून पाणिनीला ऐतिहासिक तत्त्वांचा आश्रय करावयाचा नव्हता हे स्पष्ट होते

याचा अर्थ असा नाही की पाणिनीला ऐतिहासिक पद्धतीची काही माहितीच नव्हती. तसे असते तर पाणिनीने वेदे, छन्दसि, ऋचि, यजुषि इत्यादी शब्दांनी वेदवाङ्मय; व लोके, भाषायाम् इत्यादी शब्दांनी तत्कालीन प्रचलित भाषेतील रूपे व वाक्प्रयोग असे दोन भेद पाडले नसते. त्याचप्रमाणे शाकटायन, शाकल्य, गार्ग्य, गालव इत्यादी पाणिनीपूर्व वैयाकरणांनी सिद्ध केलेल्या भिन्नभिन्न रूपांची नोंदणीही पाणिनीने करून ठेविली नसती. पाणिनीय परंपरेप्रमाणे अशी समजूत आहे की 'शाकटायन' 'शाकल्य' 'गार्ग्य' 'गालव' इत्यादी पाणिनीपूर्वकालीन वैयाकरणांचे उल्लेख त्या त्या विधींच्या विकल्पाकरिता पाणिनीने अष्टाध्यायीत केलेले आहेत. ज्या ठिकाणी विकल्प अनुवृत्त आहे त्या ठिकाणी 'शाकटायन' 'शाकल्य' 'गार्ग्य' 'गालव' इत्यादी आचार्यांचे निर्देश 'पूजार्थ' आहेत. पतञ्जली प्रभृती सर्व वैयाकरणांनी असेच प्रतिपादन केलेले आहे. पतञ्जली प्रभृतींचे हे विवरण बरोबर आहे असे मला वाटत नाही. माझ्या कल्पनेप्रमाणे पाणिनीने जशी 'वेदे' 'छन्दसि' 'ऋचि' 'यजुषि' इत्यादी शब्दांनी ऋग्वेद, यजुर्वेद इत्यादी वेदातील शब्दांची सिद्धी व नोंदणी करून ठेविलेली आहे; त्याचप्रमाणे 'शाकटायन' 'शाकल्य' इत्यादी शब्दांनी त्या त्या वैयाकरणांनी पूर्वी सिद्ध केलेल्या रूपांची पाणिनीने नोंदणी करून ठेवलेली आहे असे म्हणणे अधिक सयुक्तिक व तर्कशुद्ध होईल. ही नवीन लापनिका मी येथे फक्त सुचवून ठेवीत आहे.

(३)

Time, Area and Society या तीन गोष्टी व्याकरणाचे वर्णनात्मक, तुलनात्मक आणि ऐतिहासिक असे भेद करण्यास आधारभूत आहेत. म्हणजे (१) वर्णनात्मक व्याकरण एका विशिष्ट कालखंडातील भाषेची-शब्दांची-फोड करून सांगते, (२) ऐतिहासिक व्याकरण एकापेक्षा अधिक कालखंडातील भाषेची वा भाषांची फोड करून त्यात दिसून येणाऱ्या भेदांची क्रमवार संगती लावण्याचा प्रयत्न करीत असताना यात दिसणारे फरक का व कसे झाले याची कार्यकारण-मीमांसा देण्याचा प्रयत्न करते, (३) तुलनात्मक व्याकरण एकाच कुलातील अनेक भाषांचा किंवा एकाच भाषेच्या अनेक बोलींचा तुलनात्मक अभ्यास करून तुलनात्मक भाषाशास्त्रीय सिद्धान्त प्रस्थापित करते. यावरून एक गोष्ट स्पष्ट होते की पाणिनी जरी संस्कृत भाषेचे वर्णनात्मक व्याकरण लिहीत होता तरी त्याने एकाच कालखंडातील संस्कृत भाषेचे वर्णनात्मक व्याकरण लिहिले असे नाही. त्यामुळे ते शब्दार्थाने Synchronic म्हणजे एका विशिष्ट कालखंडातील भाषेचे व्याकरण होत नसले आणि शब्दार्थाने Dichronic म्हणजे अनेक कालखंडातील भाषांचे व्याकरण असा अर्थ होत असला तरी ते वर्णनात्मकच व्याकरण होय आणि ऐतिहासिक व्याकरण नव्हे. कारण जेव्हा Dichronic हा शब्द ऐतिहासिक व्याकरणाला योजिला जातो तेव्हा अनेक कालखंडातील भाषांची व्याकरणप्रक्रिया मांडून त्यात दिसून येणाऱ्या परिवर्तन-प्रक्रियेतील किंवा विकासक्रमातील कार्यकारणमीमांसा कशी आहे हे दाखविणे हा त्यातील गर्भित अर्थ गृहीत धरला जातो. तो अर्थ पाणिनीच्या व्याकरणाला कोणत्याही प्रकारे लागू पडत नाही. त्यामुळे पाणिनीचे व्याकरण वर्णनात्मकच ठरते. [पाणिनीचे व्याकरण Generative ही आहे. अर्थात तो प्रकार Descriptive व्याकरणामध्ये समाविष्ट होतोच.]

वरील विवेचनावरून हे स्पष्ट होते की कोणत्याही एका विशिष्ट साच्यात पाणिनीच्या व्याकरणाला बसविणे कठीण जाते. कारण विविध पैलू असलेल्या व्यक्तिमत्त्वा-प्रमाणे अनेकविध अंगोपांगांनी समृद्ध असे पाणिनीचे व्याकरण आहे. त्यामुळे आपाततः जरी पाणिनीय व्याकरणाच्या प्रकाराविषयी संभ्रम उत्पन्न झाला तरी वर्णनात्मक व्याकरणाचीच त्याची निखालस बैठक

आहे यात संशय नाही. या विषयाचा स्वतंत्रपणेच विचार करावयाचा असल्याने मी येथे त्याचा अधिक विस्तार करीत नाही.

वरील विवेचन लक्षात घेता पहिल्या कल्पनेला काही आधार दिसत नाही. यानंतर दुसऱ्या कल्पनेसंबंधी म्हणजे " पाणिनीने वर्णनात्मक व्याकरण. लिहिले त्या ऐवजी ऐतिहासिक व्याकरण लिहावयास पाहिजे होते. " या प्रश्नासंबंधी विचार करावयास पाहिजे. येथे प्रथमच असा प्रश्न उपस्थित होतो की, " ऐतिहासिकच व्याकरण लिहावे " असा आग्रह का ? ऐतिहासिक व्याकरणपद्धती, तुलनात्मक व्याकरणपद्धती आणि वर्णनात्मक व्याकरण-पद्धती या तीन पद्धतींपैकी कोणत्याही एका पद्धतीचा अवलंब करून कोणत्याही भाषेचे किंवा भाषांचे व्याकरण लिहिले गेल्यास ते त्या त्या भाषेच्या अभ्यासकाला आणि सर्वसामान्य भाषाशास्त्राच्या अभ्यासकालाही उपयुक्त ठरल्यावाचून राहणार नाही. राजवाड्यांच्या लिखाणा-वरून ऐतिहासिक पद्धती हीच तीनही व्याकरण पद्धतींमध्ये श्रेष्ठ आहे व कोणत्याही पद्धतीने अभ्यास करावयाचा झाला तरी ऐतिहासिक पद्धतीचा अवलंब केल्याशिवाय ती पद्धत तर्कशुद्ध व शास्त्रपूत ठरणार नाही, असा आशय दिसून येतो. वस्तुस्थिती बरोबर याच्या उलट आहे. ऐतिहासिक व तौलनिक व्याकरण कोणत्याही भाषेच्या वर्णनात्मक व्याकरणावाचून लिहिणेच शक्य नाही. याउलट ऐतिहासिक व तुलनात्मक व्याकरणा-वाचून कोणत्याही भाषेचे वर्णनात्मक व्याकरण लिहिणे सहज शक्य आहे. थोडक्यात असे म्हणता येईल की, वर्णनात्मक व्याकरण हे ऐतिहासिक व तुलनात्मक व्याकरणाचा आधार आहे. सुप्रसिद्ध अमेरिकन भाषा-शास्त्रज्ञ डॉ. नायडा (NIDA) यांनी आपल्या " Morphology :— The descriptive analysis of words " या ग्रंथात सुरवातीलाच " Relationship of Descriptive Linguistics to Historical and Comparative Linguistics." या शीर्षकाखाली प्रतिपादन केले आहे की,

" Descriptive Linguistics may be said to underlie Historical and Comparative Linguistics, it is not dependent upon them. Historical Linguistics consists in the study of data from two or more historical periods in a language. Comparative Linguistics consists in the study of the data from two or more dialects of a single language or from two or more languages. In every case the data which Historical and Comparative Linguistics employ in term of their relationship to contemporary material or in terms of their relationship to the one dialect or language involved. For valid results, the historical and comparative linguist is dependent upon descriptive data, but the descriptive linguist is not dependent upon historical and comparative findings. " (Pp. 1-2) याप्रमाणे वर्णनात्मक व्याकरण आणि तुलनात्मक व ऐतिहासिक व्याकरण यांचे संबंध विचारात घेता पाणिनीने ऐतिहासिक पद्धतीने व्याकरण लिहिले नाही याबद्दल त्यास दोष न देता त्याने वर्णनात्मक व्याकरण लिहून पुढील अनेक पिढयांना ऐतिहासिक व तुलनात्मक व्याकरण लिहिण्यासाठी साधनसामग्री उपलब्ध करून दिली याबद्दल आपण पाणिनीचे अनंत काल ऋणी राहिले पाहिजे. पाणिनीच्या नंतरच्या वैयाकरणांनी पाणिनीच्या वर्णनात्मक व्याकरणाचा उपयोग करून संस्कृत भाषेची ऐतिहासिक व तुलनात्मक सर्वंकष व्याकरणे लिहिली नाहीत याबद्दल पाणिनीला कसे जबाबदार धरता येईल ? किंवा अनैतिहासिकतेचा दोष त्याच्या माथी कसा मारता येईल ?

ऐतिहासिक दृष्टीच्या अभावामुळे समाजाचे घोर नुकसान होते व भारताचेही तसे नुकसान झाले, हे खरे आहे. परंतु याला पाणिनी कितपत जबाबदार आहे हा प्रश्न आहे. पाणिनीने ऐतिहासिक पद्धतीने व्याकरण लिहिण्याची प्रतिज्ञा करून ऐतिहासिक तत्त्वे झुगारून दिली असती तर त्याला जबाबदार धरता आले असते. परंतु त्याचा तसा मुळात प्रयत्नच नाही हे आता अगदी स्पष्ट झालेले आहे. आता ज्यांनी इतिहास लिहावयाचा त्यांनी व्यवस्थितपणे लिहिला नाही, त्यात अवांतर गोष्टी घालून त्याचे मूळ स्वरूपच बदलून टाकले, समाजाला खरा इतिहास सांगितला नाही, त्यामुळे समाजाचे घोर नुकसान झाले असा आरोप पुराणे व पुराणकार यांच्यावर केला तर तो योग्य दिसेल. पण बिचाऱ्या पाणिनीला त्याबद्दल दोष का ?[१७]

---

१७ **संस्कृत भाषेचा उलगडा** : लेखक इतिहासाचार्य विश्वनाथ काशिनाथ राजवाडे; सत्कार्योत्तेजक सभा धुळे. आवृत्ती १ ली; या पुस्तकाप्रमाणे वरील लेखात पृष्ठांचे आकडे देण्यात आले आहेत.

● ● ●



श्रीमुक्तादेवी योगिनी

यादवकालीन सांस्कृतिक इतिहासातील एक गूढ

• रामचंद्र चिंतामण ढेरे •

निवृत्तिनाथ-शिष्या मुक्ताबाई

यादवकालीन सांस्कृतिक इतिहासात मुक्ताबाईचे व्यक्तिमत्त्व विलक्षण तेजस्वी आहे. ज्ञानदेव मंडळात ती सर्वांत कनिष्ठ असूनही, पोरकेपणावर मात करून साधनेच्या क्षेत्रात चांगदेवासारख्या महान योग्याची 'माउली' बनली. एक अलौकिक योगिनी म्हणून तिची तेजोमयी मूर्ती महाराष्ट्राच्या मनःपटावर अक्षय विराजमान झालेली आहे. तिच्या उपलब्ध अभंगांची संख्या अर्धशतकाहूनही उणी आहे;[1] तरीही त्या अल्प रचनेतून तिच्या अपार्थिव अनुभवाची झळाळी आपणांस दिपवून टाकते.

मुक्ताबाई ही जन्माने जशी ज्ञानदेवांची सहोदर भगिनी आहे, तशीच ज्ञानानेही. ज्ञानदेवांना ज्ञानियांचे राज्य देणाऱ्या निवृत्तिनाथांनीच मुक्ताबाईलाही योगसाम्राज्य बहाल केले होते. आपल्या अनेक अभंगांच्या मुद्रांतून तिने सद्गुरू निवृत्तिनाथांचे नाव कृतज्ञतेने गुंफले आहे.

—मुक्ताई-तारक सम्यक विठ्ठल।
निवृत्तीने चोखाळ दाखविलें ॥ ३
—वृत्तीचा उच्छेदु निवृत्ति तत्त्वता।
सर्वही समता सांगितली ॥ १८
—मुक्ताई सावध करी निवृत्तिराज।
हरिप्रेमें उमज एकतत्त्वें ॥ १९
—सज्ञानी दिवटा अज्ञानी तो पैठा।
निवृत्तीच्या तटा नेतु भक्ता ॥ ४०

मुक्ताबाईने अनेक वार अगदी स्पष्टपणे केलेला हा गुरुनामनिर्देश पाहता ती आपले ज्येष्ठ बंधू निवृत्तिनाथ यांची शिष्या होती, यात संशय उरत नाही.

१. श्रीज्ञानदेवमहाराज यांच्या अभंगांची गाथा : संपा. त्र्यं. ह. आवटे. पुणे, श. १८३०. पृ. ३१७–३२४. अभंग-संख्या ४२.

गोरक्षनाथ-शिष्या मुक्ताबाई कोण?

ज्ञानदेवांची कनिष्ठ भगिनी असलेल्या या मुक्ताबाईची गुरुपरंपरा आदिनाथ-मत्स्येंद्रनाथ-गोरक्षनाथ-गहिनीनाथ-निवृत्तिनाथ-मुक्ताबाई अशी आहे, हे सर्वांना परिचित आहे. या बाबतीत संशयाला मुळीच जागा नाही. परंतु मुक्ताबाईच्या परंपरेत जे अनेक मराठी ग्रंथकार होऊन गेले, त्या सर्वांनी अगदी एकमुखाने मुक्ताबाईला गोरक्षनाथांची शिष्या मानले आहे. क्वचित परंपरेचे अज्ञान संभवते अथवा एखादा ग्रंथकार अनवधानाने आणि कधी विस्तारभयास्तव परंपरेतील काही नावे गाळतो. पण पुण्यापासून बऱ्हाणपूर-सुरतेपर्यंत आणि पानखेडपासून वेलखेडपर्यंत पसरलेल्या अनेक परंपरा एकमुखाने जेव्हा मुक्ताबाईला गोरक्षनाथांची शिष्या मानतात, तेव्हा आपले मन संभ्रमात पडते. वाटते, निवृत्ति-ज्ञानदेवांसारखे निवृत्तीचे नि ज्ञानाचे पुतळे बंधुत्वाचे नाते घेऊन समोर वावरत असताना ही मुक्ताबाई त्यांना डावलून – एवढेच नव्हे, तर त्यांच्या गुरूलाही डावलून गोरक्षनाथांची शिष्या कशी बनली? या मुक्ताईच्या काळी गोरक्षनाथ तर विद्यमान नसणार. मग प्रत्यक्षातील अधिकारी व्यक्ती टाळून गोरक्षनाथांचा अप्रत्यक्ष उपदेश घेण्याची पाळी तिला का यावी? ज्ञानदेवांची भगिनी मुक्ताबाई ही तर निःसंदिग्ध शब्दांत आपले गुरू निवृत्तिनाथ असल्याचे प्रकट करते, तर मग गोरक्षनाथांची शिष्या असलेली मुक्ताबाई तिच्यापूर्वी होऊन गेलेली अन्य व्यक्ती तर नसावी?

मुक्ताई-परंपरेतील ग्रंथकारांच्या साक्षी

या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्यापूर्वी प्रश्न निर्माण करणारी परिस्थिती सूक्ष्मतेने पारखायला हवी. महाराष्ट्रात मुक्ताबाईचा म्हणून शिष्यविस्तार झालेला आहे, तो मुक्ताबाईचा ख्यातनाम शिष्य चांगा वटेश्वर याच्या द्वारा. तेव्हा प्रथम प्रस्तुत संदर्भात त्याचीच साक्ष पडताळायला हवी. चांगा वटेश्वराचा 'तत्त्वसार' नामक

त्रुटित ग्रंथ उपलब्ध झालेला आहे.[२] या ग्रंथात त्याने सिद्धपंथातील महनीयांची नामावळी सादर करताना म्हटले आहे—

आदिनाथप्रसादें । उमास्वामिसंवादें ।
मछिंद्रप्रबोधें । प्रकट जाले ॥ ८६६ ॥
जो पदपिंडज्ञाता । निगाले करचरणदृष्टांता ।
तो जाण चौरंगी सिद्धांता । कुळदिपकु ॥ ८६७ ॥
श्रीगोरक्षनाथु । देहसिद्धिसिद्धांत ।
परमतत्त्व विख्यात । आचार्थे जाण ॥ ८६८ ॥
श्रीमुक्तादेवी योगिनी । जे समस्तसिद्धशिरोमणि ।
तिये प्रसादें चक्रपाणि । ज्ञानसि ॥ ८६९ ॥

चक्रपाणी हे चांगा वटेश्वराचेच पर्यायनाम आहे. येथे चांगा वटेश्वराने आपली परंपरा आदिनाथ–मत्स्येंद्रनाथ–गोरक्षनाथ–मुक्तादेवी योगिनी–चक्रपाणी (चांगा वटेश्वर) अशीच दिली आहे. गोरक्षनाथाचा गुरुबंधू चौरंगीनाथ याला तसे परंपरेत स्थान नसले, तरी नाथपंथात त्याचे महिमान विशेष असल्यामुळे चांगदेवाने त्याच्याविषयी कृतज्ञता व्यक्त केली आहे. (ज्ञानदेवांनीही ज्ञानदेवीच्या अखेरीस परंपरेचा उच्चार करताना चौरंगीनाथाविषयी असाच उत्कट श्रद्धाभाव व्यक्त केल्याचे स्मरण या ठिकाणी झाल्यावाचून राहात नाही[३].) पुणतांबे येथील चांगा केशवदास यांच्या मठात चांगा वटेश्वरांचे 'नाथगुरुपरंपरा' नामक एक लघुप्रकरण मला नुकतेच उपलब्ध झाले आहे.[४] त्यातही–

गोरक्षें अनुग्रह मुक्ताईस केला ।
पंथ सांगितला नाथाचा हा ॥
मुक्ताई उपदेशीं चांगा वटेश्वर ।
नाथपंथ साचार आमुचा असे ॥

असा परंपरा-निर्देश आहे. म्हणजे मुक्ताबाईचा साक्षात शिष्यच तिला गोरक्षनाथाची शिष्या मानतो. या परंपरेतील एक थोर ग्रंथकार शिवकल्याण यांनी 'नित्यानंदैक्यदीपिका' नामक अमृतानुभव-टीकेत नाथपरंपरेच्या प्रवाहाचे वर्णन करताना म्हटले आहे[५] –

असो हे एका हेलावयाची मातु । आता तोचि श्रीगोरक्षनाथु ।
जो श्रीआदिनाथाचा नातु । मच्छेंद्रद्वारा ॥ १०·३५४॥
तो तैसाचि रसु वोसंडला । तंव मुक्ताबाईया प्राशिला ।
प्राशून तैसाचि उरला । तो श्रीवटेश्वरां दिधला॥३५५॥

याचप्रमाणे रत्नाकराने आपल्या 'दीपरत्नाकरा'त (४·८७) 'गोरक्षीने मुक्ताबाई । नाना परी बोधिलें पाही । ' अशी साक्ष दिली आहे. तसेच, रत्नाकराचा नातू एकनाथ आणि रत्नाकराचा गुरुबंधू कबीर, याचा शिष्य भोळानाथ या दोघांनी रचलेल्या परंपरेच्या आरत्यांत गोरक्षनाथांनीच मुक्ताबाईला बोध केल्याचे म्हटले आहे.[६]

'पूर्वजन्मीं मुक्ताईस, गोरक्षकृपेचा सौरस'

मग मुक्ताबाईचे गुरू निवृत्तिनाथ की गोरक्षनाथ? की निवृत्तिनाथांची शिष्या मुक्ताबाई आणि गोरक्षनाथांची शिष्या मुक्ताबाई या एकाच नावाच्या दोन वेगळ्या व्यक्ती आहेत?— गुरुभेदामुळे निर्माण होणारा हा मुक्ताबाईविषयक प्रश्न प्राचीनांनाही जाणवला असला पाहिजे. ज्ञानदेवांच्या नाथपंथी परंपरेतील एक संतकवी शिवदीन केसरी यांनी आपल्या 'ज्ञानप्रदीपा'त या प्रश्नाची सोडवणूक आपल्या परीने करण्याचा प्रयत्न केला आहे. 'पूर्वजन्मीं मुक्ताईस । गोरक्षकृपेचा सौरस' (ओ. ९१०) लाभला होता, असे त्यांचे म्हणणे.[७] याचा अर्थ असा होतो की, गोरक्ष-शिष्या मुक्ताबाई हा निवृत्तिनाथ-शिष्या मुक्ताबाईचा पूर्वावतार होय. श्रद्धेच्या पातळीवरची ही अवतारकल्पना मानली, तरी या दोन

२. चांगदेव वटेश्वर-कृत तत्त्वसार : संपा. डॉ. ह. रा. दिवेकर. प्राच्य ग्रंथसंग्रहालय, उज्जयिनी. १९३६.

३. ज्ञानेश्वरी, १८·१७३२ (राजवाडे प्रत).

४. दि. २८ ऑक्टोबर १९६९ रोजी मी माझे स्नेही प्रा. अशोक प्रभाकर कामत यांच्यासह पुणतांबे येथील चांगा केशवदासांच्या समाधि-मंदिरात व मठात संशोधनार्थ गेलो होतो.

५. श्रीअमृतानुभवविवरण : प्रका. के. भि. ढवळे. मुंबई, १९३३. पृ. ३७३.

६. विविधा : रा. चिं. ढेरे. पुणे, १९६७. पृ. १९३-१९४ वर भोळानाथकृत आरती पाहा. एकनाथकृत आरती अप्रकाशित : "आदिनाथ उदोनाथ स्वामी माझा। मच्छेंद्र कृपानिधि गोरक्षराजा ॥ मुक्ताबाई चांगदेव सखा सोयरा।"………

७. श्रीशिवदीन केसरी-विरचित ज्ञानप्रदीप : संपा. प्रो. द. वा. पोतदार. भा. इ. सं. मंडळ, पुणें. श. १८५६.

वेगळ्या मुक्ताबाई असल्याचे शिवदीन केसरींचे मत स्पष्टपणे दिसून येते.

चांगा वटेश्वर कुणाचा शिष्य ?

गुरुभेदामुळे दोन मुक्ताबाईंचे अस्तित्व अनुमानावे लागते आणि तसे शिवदीन केसरींनी सूचितही केले आहे; तरीही एक महत्त्वाची अडचण या अनुमानाला आडवी येते. ती अडचण अशी की, एकीकडे निवृत्तिनाथ-शिष्या मुक्ताईच्या अभंगांत चांगा वटेश्वराला शिष्य म्हणून संबोधिले आहे आणि चांगा वटेश्वर तर आपणांस गोरक्ष-शिष्या मुक्ताईचा शिष्य म्हणवतो. या अडचणीचे निराकरण करणे सोपे नाही. यामुळे आपण आणखीच घोटाळ्यात पडतो आणि या गूढाची उकल करणे सुतराम् अशक्य आहे, अशी अगतिकता निर्माण होते. या अगतिकतेला वाट सापडली पाहिजे.

चक्रधरांना भेटलेली मुक्ताबाई

महानुभाव पंथाचे संस्थापक चक्रधरस्वामी हे गुरु-प्राप्तीनंतर उन्मनस्क अवस्थेत एकाकी भ्रमण करीत असताना, त्यांना कोणी मुक्ताबाई नामक योगिनी भेटल्याचे वर्णन लीळाचरित्रात आढळते. या चक्रधर-मुक्ताबाई-भेटीसंबंधीची समग्र लीळा मुळातूनच पाहायला हवी :

" **मुक्ताबाई भेटि** : पर्वतीं बारा वरिषें क्रीडा केली : एकु दिनीं मुक्ताबाइसीं दर्शन जालें : आपुलेया आश्रमा घेऊनि आली : वनपुष्पाची पुजा केली : कंदमूळफळाची आरोगणा दीधली : तयासि म्हणीतलें : ' इतुकेंही तप केलें : तयाचें फळ आजि आलें ' : पाहाळीं गेली लोंव : चुंभळी वळीलीं नखें : भुइं काढती जटै : मुक्ताबाइ ऐसें नांव ॥ "[८]

या लीळेत उमटलेले मुक्ताबाईचे चित्र एका तपोवृद्ध योगिनीचे आहे. ' पर्वता ' वर तिचा आश्रम होता; कंदमूळफळांवर ती निर्वाह करीत होती; तिच्या अंगावरील लव वाढली होती; नखांच्या चुंभळी वळल्या होत्या आणि जटा जमीन झाडीत होत्या. साधूंच्या सत्कारांत स्वतःला कृतार्थ मानण्याइतकी विनयाची संपत्ती तिच्या ठायी वसत होती.

भेटीच्या स्थानाचा प्रश्न

चक्रधरांची आणि या मुक्ताबाईची भेट नेमकी कुठे झाली, हे निश्चित झाले, तर मुक्ताबाईच्या तपोभूमीचा शोध लागू शकेल आणि तिच्या चरित्राचे संशोधन करण्याची दिशा निश्चित होऊ शकेल. उपरिनिर्दिष्ट लीळेत या भेटीचे स्थान ' पर्वत ' या संदिग्ध संज्ञेने उल्लेखिले आहे.

महानुभावीय परंपरा असे मानते की, ही भेट सालबर्डीच्या डोंगरावर (ता. मोर्शी, जि. अमरावती) झाली.[९] खरे तर या पारंपरिक मताला प्रत्यक्ष महानुभावीय प्राचीन साधनांचा कसलाही आधार नाही. चक्रधरांशी ज्या ज्या स्थानांचा संबंध आला, त्यांचा धांडोळा घेऊन त्या स्थानांची तपशीलवार माहिती ग्रथित करणाऱ्या ' स्थानपोथी ' मध्ये पूर्वनिर्दिष्ट लीळेतील ' पर्वता 'चा कसलाही तपशील दिलेला नाही. केवळ ' पर्वतीं बारा वरिषें क्रीडा केली :' हे लीळाचरित्रातील विधान पुनरुद्धृत करण्यापलीकडे स्थानपोथीकाराने या स्थानाविषयी काहीही सांगितले नाही. जर हे स्थान विदर्भातील सालबर्डीच्या डोंगरावर असते, तर महानुभाव पंथाची गंगोत्री असलेल्या विदर्भातील या स्थानाचे वर्णन करणे स्थानपोथीकाराला सहज शक्य झाले असते. स्थानपोथी-काराचे या बाबतीतील मौन असे स्पष्टपणे सूचित करते की, त्याला या स्थानाचा शोधच लागला नसावा. पारंपरिक मताची नोंद ज्या ' सालबर्डीच्या आरती 'त झालेली आहे, त्या आरतीचा कर्ता वाकूकवी वीडकर हा स्थान-पोथीकाराच्या तुलनेने किती तरी अलीकडचा आहे. असे असतानाही सर्व अभ्यासकांनी पारंपरिक मत निःशंकपणे स्वीकारले आहे.

लीळाचरित्रकाराची स्थाननिर्देशपद्धती

लीळाचरित्रात हे स्थान केवळ ' पर्वत ' या शब्दाने उल्लेखिले आहे, हे आपण पाहिलेच आहे. स्थूलपणे विचार करता ' पर्वत ' हे सामान्यनाम आहे. परंतु जेव्हा लीळाचरित्रकाराला लीळेचे स्थान निश्चित माहीत नसते, तेव्हा तो ' गावीं एकीं ' अशा प्रकारे स्थाननिर्देश करतो. जर त्याला, चक्रधरांच्या द्वादशवार्षिक क्रीडेचे स्थान असलेला पर्वत कोणता, हे माहीत नसते, तर त्याने ' पर्वतीं एकीं ' असा उल्लेख केला असता. ज्या अर्थी त्याने तसा उल्लेख केला नाही, त्या अर्थी त्याला

८. लीळाचरित्र—एकांक : संपा. डॉ. शं. गो. तुळपुळे. पुणे, १९६४. लीळांक ९; पृ. ४.

९. श्रीचक्रधरचरित्र : डॉ. वि. भि. कोलते. मलकापूर, पृ. ४५-४७. महानुभावपंथीयांसाठी सुबोध धार्मिक मूर्तिवर्णन व आरतीसंग्रह : प्रका. दत्तराजदादा पुजारी, श्रीक्षेत्र गोपालचावडी, लिंबगाव, १९६३. पृ. ४२-४३.

'पर्वत' हा शब्द विवक्षित स्थानाचे विशेषनाम म्हणूनच अभिप्रेत असावा, असे वाटू लागते.

'पर्वत' म्हणजे 'श्रीपर्वत'

'पर्वत' हे श्रीपर्वताचे संक्षिप्त नाव आहे. आंध्र प्रदेशातील श्रीपर्वत हे मध्ययुगीन साधनांचे जागते-गाजते केंद्र म्हणून जाणत्यांना सुपरिचित आहे. श्रीपर्वत म्हणजे श्रीशैल की नागार्जुनकोंडा, याविषयी विद्वानांत मतभेद असला[१०] (आणि ही दोन्ही स्थाने 'श्रीपर्वत' या नावाने निर्दिष्ट होत असली), तरी श्रीशैल व नागार्जुनकोंडा आंध्रमध्ये एकाच परिसरात असल्यामुळे त्या मतभेदाचा फारसा विचार करण्याची प्रस्तुत संदर्भात तरी गरज नाही. आंध्रमध्ये श्रीपर्वत केवळ 'पर्वत' या संक्षिप्त नावानेही ओळखला जात असे. मल्लिकार्जुन पंडिताराध्य या बसवकालीन तेलगू शैव ग्रंथकाराचा श्रीपर्वताविषयीचा ग्रंथ केवळ 'पर्वतवर्णनमु' अशाच नावाचा आहे. लीळाचरित्रकाराने 'पर्वतीं एकीं' असे न म्हणतां 'पर्वतीं' असें म्हटलें आहे, त्याचा अर्थ 'श्रीपर्वतीं' असा निश्चयात्मक अभिप्रेत आहे, हे आता ध्यानी येईल.

महानुभावांच्या अज्ञानाचे कारण

आंध्रमध्ये (आणि कदाचित कर्नाटकातही) चक्रधरांचा दीर्घ काळ संचार घडलेला असूनही चक्रधरसंबंधित पवित्र स्थानांचा विचार करताना त्यांच्या अनुयायांनी आंध्र-कर्नाटकातील स्थानांकडे लक्ष दिले नाही. कारण, त्यांना स्वामींची सक्त आज्ञा आहे की, 'कन्नड देसां तेलंग देसां न वचावें : ते विपयबहुळ देश : तेथ अवधूत मान्य :' महानुभावांच्या दृष्टीने चक्रधरांची आज्ञा ही साक्षात परमेश्वराची आज्ञा असल्यामुळे त्यांच्याकडून आंध्र-कर्नाटकातील स्थानांचा शोध अपेक्षितच नाही. परंतु महानुभावीय वाङ्मयाच्या धुरंधर अभ्यासकांनीही चक्रधरचरित्रसंशोधनातील ढोबळ अशा समस्यांचीसुद्धा उपेक्षा करावी, याचे नवल वाटते.

आंध्रमध्ये चक्रधरांचा व्यापक संचार

चक्रधरांनी आंध्रमध्ये दीर्घकाळ संचार केला होता आणि त्यांच्या संचाराचे क्षेत्रही त्या प्रदेशात मोठे असावे, असे मानायला लीळाचरित्रात जागा आहे. एकांकातील लीळा क. ११, १४, १५ या तर आंध्रमध्ये घडल्याचे स्पष्ट निर्देश त्या त्या लीळेत आहेत. माझ्या मते 'डाकरामीं व्याघ्रविद्रावण' ही (एकांक, ली. १७) लीळाही आंध्रमधीलच आहे. डाकराम येथील भिवेश्वराच्या मंदिरात एक वाघ रोज रात्री येऊन राहात असे. लोक रोज सकाळी वाद्ये वाजवीत आणि मोठा आवाज करीत मंदिराकडे येत असत आणि मग त्या आवाजाने वाघ निघून जात असे. चक्रधरस्वामी डाकराममध्ये संचार करता करता रात्रीच्या वेळी भिवेश्वरमंदिराकडे मुक्कामासाठी निघालेले पाहून लोकांनी त्यांना वाघाचे भय सांगितले. परंतु तरीही स्वामी मंदिरात गेलेच. स्वामींनी आत जाऊन 'सिंहनाद' करताच वाघ निघून गेला, तो पुनः मंदिराकडे फिरकला नाही. लोकांचे भय दूर झाले.

व्याघ्रविद्रावण-लीळेचे हे स्थान म्हणजे भंडारा जिल्ह्यातील तिरोडा स्टेशनजवळचे सुकळी डाकराम होय, असे परंपरा मानते.[११] या पारंपरिक समजुतीलाही 'पर्वता' प्रमाणेच स्थानपोथीकाराचा मुळीच आधार नाही.[१२]

डाकराम म्हणजे द्राक्षाराम

आज 'सुकळी डाकराम' या नावाने जे स्थान ओळखले जाते, त्या ठिकाणी 'डाकराम' नावाचे गाव मुळी नाहीच. गावाचे नाव आहे केवळ 'सुकळी'. या सुकळीच्या जवळ भिवेश्वर आणि विघ्नेश्वर या नावाची दोन शिवमंदिरे आहेत. सुकळीचे भिवेश्वरमंदिरच व्याघ्रविद्रावणलीळेचे स्थान असल्याची महानुभावांची समजूत झाल्यानंतर या दोन मंदिरांच्या परिसराला ते 'डाकराम' म्हणू लागले, असे उघड दिसते. डाकराम या नावाचे गाव भंडारा जिल्ह्यात नसून सुकळीजवळच्या भिवेश्वर-मंदिराच्या परिसरालाच 'डाकराम' म्हणून ओळखतात, हे सत्य डॉ. कोलते यांच्यासारख्या विनीच्या महानुभाव-वाङ्मयसंशोधकानेही नोंदवून ठेवले आहे.[१३]

---

१०. पुरातत्त्वनिबंधावली : डॉ. राहुल सांकृत्यायन. पटना, १९३७. पृ. १४०–१४२.

११. स्थानपोथी : संपा. डॉ. वि. भि. कोलते. मलकापूर. पृ. ९१-९२. 'पूजा' मासिकाच्या पहिल्या वर्षाच्या पहिल्या अंकातील डॉ. कोलते यांचा लेख : 'डाकराम पाहा.

१२. स्थानपोथीत केवळ 'डाकरामीं पाणिपात्र' आणि 'डाकरामीं व्याघ्रविद्रावण' असा घटनानिर्देश आहे. पाहा : पृ. २-३.

१३. पूर्वनिर्दिष्ट 'पूजा' मासिकातील लेख पाहा.

व्याघ्रविद्रावणलीळेचे स्थान निश्चित करताना डाकराम हे गाव आणि तेथील भिवेश्वरमंदिर या दोहोंचे अस्तित्व ध्यानी घ्यायला हवे. प्रस्तुत स्थानाच्या निश्चितीसाठी आवश्यक असलेल्या या कसोटीला आंध्र-मधील सप्तगोदावरी भागातील द्राक्षाराम हे प्रख्यात शैवक्षेत्र तंतोतंत उतरते. हे स्थान तेलुगू वाङ्मयात आणि सर्वसाधारण तेलुगू जनतेत 'डाकराम' याच सुलभ नावाने संबोधले जाते. या ठिकाणी पूर्वचालुक्य कुळातील भीम चालुक्याने बांधलेले भीमेश्वराचे प्रचंड मंदिर आहे. भीमेश्वर मराठीत भिवेश्वर बनला.[१४]

चक्रधरांशी मुक्ताबाईची भेट झाली ती श्रीपर्वतावरच्या त्यांच्या बारा वर्षांच्या संचारकाळात आणि त्यांची व्याघ्र-विद्रावणाची लीळा घडली ती द्राक्षाराम येथील भीमेश्वर मंदिरात. या दोन्ही लीळा ज्या भागात घडल्या, त्या भागात आपल्या अनुयायांनी जाऊ नये, असा स्वामींनी आदेश दिलेला असल्यामुळेच त्या (आणि त्या भागा-तील अन्य अनेक) लीळांची स्थाने महानुभावांना स्वाभाविकपणेच अज्ञात राहिली. त्यांचा शोध घेण्याचा मार्गही अवरुद्ध झाला. पुढे केव्हा तरी (स्थानपोथीच्या रचना-काळानंतरच) कोणा तरी सांप्रदायिकांना साल-वर्डीच्या डोंगरावर मुक्ताबाईचे मंदिर आढळले आणि सुकळीच्या परिसरात भिवेश्वराचे मंदिर आढळले. मुक्ताबाईच्या मंदिराचे अस्तित्व पाहून त्यांनी सालवर्डी-लाच लीळाचरित्रोक्त 'पर्वत' मानले आणि सुकळीच्या भिवेश्वरमंदिराच्या परिसराला 'डाकराम' म्हणायला प्रारंभ केला. नुसते मुक्ताबाईचे स्थान सापडून उपयोग नाही, ते 'पर्वता' वर म्हणजे 'श्रीपर्वता' वर असायला हवे, आणि नुसते भिवेश्वराचे मंदिर सापडून उपयोग नाही, ते डाकराम या गावी असायला हवे, हे भानही हळव्या श्रद्धेपोटी राहिले नाही.

चक्रधरांचा सिद्धसंपर्क

चक्रधरांनी उत्तरकाळात आपल्या शिष्यांशी बोलताना सिद्ध, नाथ व अवधूत यांच्याविषयी पुष्कळ तपशिलाच्या हकीकती सांगितल्या, त्यांच्या 'वाणी' चे कौतुक केले, त्यांच्या वैराग्याचा गौरव केला, क्वचित त्यांचा वेष धारण करून त्यांची गीते गायिली, त्यांच्यातील पतनाच्या कहाण्याही कथन केल्या. सिद्ध आणि नाथ यांच्याशी चक्रधरांचा निकटचा संपर्क घडला असला पाहिजे, त्यांच्या आचार-विचारांचे त्यांनी जवळून निरीक्षण केले असले पाहिजे, असे एकसारखे जाणवत राहते. आता या संपर्काचे रहस्य उलगडते. श्रीपर्वत हे सिद्धांचे आणि नाथांचे मोठे साधनाकेंद्र. त्याच ठिकाणी चक्रधरांचा प्रदीर्घ काळ संचार घडलेला असल्यामुळे त्यांना सिद्धांचा आणि नाथांचा प्रत्यक्ष सहवास घडलेला असला पाहिजे, तसेच श्रीपर्वत (श्रीशैल) हे त्या काळी वीरशैवांचेही गाजते केंद्र असल्यामुळे अनेक वीरशैव सिद्ध-साधकांशी त्यांच्या भेटीगाठी घडल्या असल्या पाहिजेत. चक्रधर-विचारांचे मूलस्रोत शोधताना किंवा त्यांच्या वैचारिक प्रतिक्रिया तपासताना त्यांच्या चरित्रातील हे 'श्रीपर्वत-पर्व' अवश्य ध्यानी घ्यायला हवे.

'कर्दळीच्या वनीं । मुक्ताई योगिनी'

चक्रधरांना 'पर्वता'वर भेटलेल्या मुक्ताबाईविषयी महानुभावीय परंपरेत विशेष आस्था दिसून येते. तिच्या-विषयीचे अनेक उद्गार मौखिक परंपरेने चालत आलेले आहेत. त्यांपैकी एक उद्गार भेटीच्या स्थानावर स्वच्छ प्रकाश टाकणारा आहे.

> कर्दळीच्या वनीं । मुक्ताई योगिनी ।
> देवो धायधणी । पूजियेले ॥[१५]

मुक्ताई नामक योगिनीने कर्दळीवनात देवाची म्हणजे चक्रधरांची मनःपूर्वक (तृप्ती होईपर्यंत) पूजा केली, असा या ओवीचा अर्थ आहे. मुक्ताबाईने केलेल्या चक्रधर-सत्काराचे स्थान इथे अगदी स्पष्ट शब्दांत कर्दळीवन म्हणून उल्लेखिले आहे. हा उल्लेखही 'पर्वत म्हणजे श्रीपर्वत' या वस्तुस्थितीचा साक्षी ठरतो. कारण श्रीपर्वताच्या म्हणजे श्रीशैलाच्या परिसरात 'कर्दळीवन' नामक स्थान असल्याचे आपण 'गुरुचरित्रा'वरून (५१.४८) जाणतोच.

भर्तृहरीची मुक्ताबाई

चक्रधर आणि मुक्ताबाई यांची भेट श्रीपर्वताच्या म्हणजे श्रीशैलाच्या परिसरातील कर्दळीवनात झाली, हे

---

१४. Journal of The Andhra Historical Research Society Vol. XXIV (The Bhimesvara Temple of Draksharam by Dr. M. Rama Rao); Vol. XXVI, p. 74; Temples And Legends Of Andhra Pradesh : By N. Ramesan, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1962, pp. 112–119.

१५. गुरु गोरक्षनाथ : रा. चिं. ढेरे. मुंबई, १९५९. पृ. २६.

सत्य आता आपल्या हाती लागले आहे. मुक्ताबाईचा शोध घेण्यासाठी ते अत्यंत उपयुक्त ठरणारे आहे. श्रीशैल-परिसरातील कर्दळीवनात मुक्ताबाईचा आश्रम होता; तिथे तिने दीर्घ काळपर्यंत कठोर तप आचरिले होते आणि साधूंच्या सत्कारात ती स्वतःला धन्य मानीत होती, एवढी तिच्याविषयीची वार्ता आपणांस लीळा-चरित्राच्या आधारे समजते. महानुभावीय परंपरेत तिच्याविषयी आणखीही काही माहिती सुरक्षित आहे. वाकू बीडकराने पूर्वनिर्दिष्ट आरतीमध्ये मुक्ताबाईचे वर्णन पुढील शब्दांत केले आहे :

> भर्तृहरीची मुक्ताबाई। ती योगिन झाली।
> वनें उपवनें रम्य स्थळें। कशि धुंडित आली॥
> अनुपम्य मूर्ति पाहुनि। मनिं विस्मित जाली।
> योगसाधना घडली तिजला। समदृष्टी जाली॥

या वर्णनावरून दिसून येते की, मुक्ताबाई ही योगिनी होती आणि ती 'भर्तृहरीची मुक्ताबाई' म्हणून प्रसिद्ध होती. भर्तृहरीच्या आणि मुक्ताबाईच्या नात्याची याहूनही अधिक स्पष्ट जाणीव महानुभावांना परंपरेने असली पाहिजे. म. बाळकृष्णशास्त्री महानुभावांनी एके ठिकाणी तिचा उल्लेख 'भर्तृहरीची भावजय आणि विक्रमादित्याची जाया' असा केला आहे.[१६] भर्तृहरीने आपला बंधू विक्रमादित्य याच्यावर उज्जयिनीचा राज्यभार सोपवून गोरक्षनाथाचे शिष्यत्व पतकरले, अशी भर्तृहरीविषयीची माहिती नाथ संप्रदायात चालत आलेली आहे.[१७] यावरून मुक्ताबाईने आपला योगी बनलेला दीर भर्तृहरी याच्यापासूनच परमार्थप्रेरणा घेतली असावी, असे अनुमान निघते.

महानुभावीय वाङ्मयाच्या व मौखिक परंपरेच्या आधारे, चक्रधरांना भेटलेली मुक्ताबाई ही उज्जयिनीच्या विक्रमादित्य राजाची पत्नी होती; तिने आपला योगी बनलेला दीर भर्तृहरी याच्यापासूनच परमार्थप्रेरणा प्राप्त केली होती; विरागी बनल्यावर ती श्रीशैलपरिसरातील कर्दळीवनात आश्रम उभारून योगसाधनेत मग्न झाली होती आणि 'योगिनी' म्हणून तिची ख्यातीही झालेली होती; तिची आणि चक्रधरांची भेट श्रीशैलावरील कर्दळीवनात असलेल्या तिच्या आश्रमातच घडून आली, एवढी माहिती मिळते.

१६. शारदाश्रम वार्षिक, शके १८५५, पृ. ५४.

१७. नाथसंप्रदाय : डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी. अलाहाबाद, १९५०. पृ. १६८.

मुक्ताई-चरित्राचा अद्भुत शोध

मुक्ताबाईच्या परंपरेतील एक नवा यादवकालीन ग्रंथ मला नुकताच उपलब्ध झाल्याने मुक्ताबाई-समस्या अकल्पितरीत्या उलगडली आहे. आजवर ज्याचे नावही ज्ञात नव्हते, अशा या ग्रंथाचे नाव आहे 'षट्स्थल' आणि त्याचा कर्ता आहे विसोबा खेचर.[१८] विसोबांनी आपली परंपरा आदिनाथ–मत्स्येंद्रनाथ–गोरक्षनाथ–मुक्ताबाई–चांगा वटेश्वर–कृष्णनाथ–खेचर विसा अशी दिली आहे.[१९] विसोबांनी ग्रंथाच्या मंगलाचरणात शारदावंदनाचे निमित्त करून, मुक्ताईलाच शारदा मानून तिचे स्तवन केले आहे आणि स्तवनाच्या ओघात तिची आदिकथा सांगितली आहे. विसोबा म्हणतात—

> ते मुक्ताइ सिवयोगिणी। पतिव्रतां सीरोमणी।
> राया विक्रमादित्याची राणी। सत्यवंती॥५५॥
> तिया भरतरीकारणे। पुरविलीं षड्रस पक्वाने।
> तया पुरविलियावाचुनि नेघणे। ग्रासमात्र॥५६॥
> ऐसा नेमु चालविला। राजा विक्रम संतोषला।
> भरथरी वैरागी मिरवला। योगियांमधी॥५७॥
> तो येकवचनी भिक्षा करी। नित्य जाये राजमंदिरा-भीतरी।
> तयासी भुक्ति ते सुंदरी। देति असे पै॥५८॥

अशा प्रकारे नित्यनेम चालू असताना, कित्येक दिवसांनंतर तपाने मुक्ताई कृश झाल्याचे पाहून तिच्या परिचारिकांनी उपचार म्हणून तिला 'माजणे' करण्याचे ठरविले. एके दिवशी त्यांनी स्नानाच्या वेळी माजण्याची तयारी केली. भर्तृहरीचे ताट राणीने वाढून ठेवले होते. वाट पाहूनही तो आलेला नव्हता. तिने स्नानासाठी वस्त्रे उतरविली. एवढ्यात भर्तृहरी आला. परंतु राणी विवस्त्र आहे, असे दिसताच तो तसाच मुरडला. राणीला हे समजताच ती अस्वस्थ झाली. भर्तृहरीने अन्न न स्वीकारता परत जाणे हे तिच्या व्रताला बाधक होते. ती तशाच अवस्थेत ताट हाती घेऊन त्याच्यामागे धावत

१८. या अपूर्व ग्रंथाचे संपादन मी पूर्ण करीत आणले आहे.

१९. 'षट्स्थल' (अप्रकाशित), १·५५–७८, ३·६६६–६७४. विसोबा खेचरांनी गुरुपरंपरेचा इतिहास सांगणारा स्वतंत्र ग्रंथही रचला होता. त्याच्या प्रारंभीच्या ७६ ओव्या 'षट्स्थला' बरोबरच मला उपलब्ध झाल्या आहेत.

सुटली. भर्तृहरी पुढे आणि मुक्ताबाई मागे, अशा प्रकारे धावत धावत ती दोघे नगराच्या सीमेपर्यंत आली. इतक्यात तिथे गोरक्षनाथ प्रकट झाले. त्यांनी भर्तृहरीला छेडले. 'तो म्हणे माता असे नग्न। कैसेनि घ्यावें म्यां हे अन्न।' या उत्तराने गोरक्षनाथांचे समाधान झाले नाही. त्यांनी 'तू अज्ञान, तुज ज्ञान नाही!' असा अभिप्राय व्यक्त केला. मुक्ताईचे 'निर्वाण' पाहून गोरक्षनाथ तिच्यावर प्रसन्न झाले. त्यांनी तिच्या-मस्तकावर हस्तक ठेवून तिला कृतार्थ केले. काही क्षणांनी मुक्ताईस देहबुद्धीवर आणून गोरक्षनाथांनी तिला 'जाई आपुलिया निजस्थाना' असे सांगितले; परंतु मुक्ताई आता घरी परतण्यास तयार नव्हती. 'प्रेत आणिले स्मशाना, ते केवी जाये!' असा उलट प्रश्न तिने गुरुला केला. मग—

> तयेंचें देखोन निर्वाण। गोरखीने मेखळा केली परिधान।
> मुक्त म्हणौनि मुक्ताइ आपण। नांव ठेविलें॥७१॥

भर्तृहरी झाल्या प्रकाराने अस्वस्थ होऊन गोरक्षनाथांकडे कृपायाचना करू लागला. परंतु त्यांनी 'निवृत्ति तुझया मानसा। अझुनु जाली नाही,' असे सांगून बारा वर्षांनंतर भेटण्याचे आश्वासन दिले. ही सारी घटना 'उजनियें नगरीस' घडून आली.

आता आपल्या ध्यानी येईल की, महानुभाव वाङ्मयात उल्लेखिलेली मुक्ताबाई योगिनीच चांगदेवाची गुरू होय. तिचे मूळ नाव सत्यवंती. मुक्तावस्थेमुळे 'मुक्ताबाई' असे नवे सांप्रदायिक नाव तिला गोरक्षनाथांनी दिले. ती उज्जयिनीच्या विक्रमादित्याची पत्नी. विरागी बनलेल्या भर्तृहरीलाच तिने प्रथम गुरू मानले होते. भर्तृहरीला भोजन दिल्याखेरीज स्वतः अन्न-ग्रहण करायचे नाही, असा कठोर दिनक्रम तिने दीर्घ काळ आचरला. तिच्या सुदैवाने तिला गोरक्षनाथांसारखा महासिद्ध सद्गुरू म्हणून लाभला. गुरुबोधानंतर ती घरी परतली नाही. ती नंतर तपासाठी श्रीशैलाकडे गेली, असे महानुभाव वाङ्मयातून आपल्याला समजू शकते. ती दक्षिणेत येऊन 'योगिनी' म्हणून ख्यातनाम झाल्या-नंतरच केव्हातरी चांगा वटेश्वराला तिचा बोध प्राप्त झाला असावा. ती तपःपूर्तीनंतर श्रीशैलाहून महाराष्ट्रात आली असण्याचा आणि इथेच समाधिस्थ झाली असण्याचा संभव आहे. कारण एका प्राचीन मराठी स्फुटात असा स्पष्ट उल्लेख आहे की—

> कर्दळीवनीहुनी माता आली त्वराच्या।
> ऐक्यमुख केलें तुज रे चांगया॥[20]

या उल्लेखातून असे निःसंदिग्धपणे सूचित होते की, चांगदेवाचे गुरुत्व करणारी मुक्ताबाई ही कर्दळीवनात निवास करीत होती आणि तिने त्वरेने महाराष्ट्रात येऊन चांगदेवाला ऐक्यसुख दिले.

मुक्ताबाईचे समाधिमंदिर

विदर्भात अमरावती जिल्ह्यातील मोर्शी तालुक्यात मोर्शीपासून पाच मैलांवर असलेल्या सालबर्डीच्या डोंगरावर मुक्ताबाईचे समाधिमंदिर आहे.[21] हा सालबर्डीचा डोंगर ज्या गिरिमालेत आहे, तिला कुंजरगिरी असे नाव आहे. हा डोंगर माडू नदीच्या काठी आहे. या भागात गोंड-कोरकूंची वस्ती आहे. अगस्त्य-वाल्मीकींच्या आणि राम-सीतेच्या पारंपरिक स्मृतिकथा उरी जतन करणाऱ्या नि गेली कित्येक शतके शैव क्षेत्र म्हणून गाजणाऱ्या या कुंजरगिरीवर बौद्ध विहार आहेत आणि यादवकालीन हेमाडपंती वास्तूंचे अवशेष आहेत. या अवशेषात 'तातोबाची मठी' या नावाने ओळखले जाणारे एक भग्न भव्य हेमाडपंती मंदिर लक्ष वेधून घेते. या मंदिराच्या उंच पायऱ्या चढून आत गेल्यावर शिल्पसुंदर स्तंभांच्या रांगांपलीकडे योगिनी मुक्ताबाईची समाधी आहे. समाधीच्या पलीकडील गर्भगृहात शिवलिंग आहे. हे सारे वातावरण त्या शैव योगिनीच्या महासमाधीला पोषक असेच आहे.

महानुभाव मंडळी हेच चक्रधर-मुक्ताबाई-भेटीचे स्थान मानीत असल्यामुळे ते येथे चक्रधरांचा मठही दाखवितात. एका विशाल बौद्ध विहाराच्या माथ्यावरच चक्रधरांचे म्हणून ओळखले जाणारे स्थान आहे. हे स्थान परंपरेने 'मणिराज-मठ' नावाने ओळखले जाते. मणिराज हे मुनिराज, मौनीबाबा या नावांचे अपभ्रष्ट रूप आहे, असे स्पष्टीकरण देऊन, त्या नावाचा चक्रधरांच्या एकांक-काळातील मौनाशी संबंध जोडतात.[22] हे स्पष्टीकरण

२०. 'मुमुक्षु', मे-जून १९२७ (नवे वर्ष ७, अंक ५-६), पृ. ५९ (हे स्फुट 'श्रीज्ञानेश्वर मंडळाचे अप्रसिद्ध अभंग' या शीर्षकाने 'मुमुक्षू'त क्रमशः प्रसिद्ध झालेल्या सामग्रीतील आहे, हे मुद्दाम ध्यानी घ्यावे.)

२१. अगस्त्याचे संस्कृतिकेंद्र—सालबर्डी : प्रा. भाऊ मांडवकर. मुंबई, १९६०.

२२. श्रीचक्रधर-चरित्र : डॉ. वि. भि. कोलते, मलकापूर, पृ. ४७.

फार दूरान्वित वाटते. चक्रधर-मुक्ताबाई-भेटीचे आणि चक्रधरांच्या द्वादशवार्षिक एकांक-क्रीडेचे स्थान हेच होय, हा अपसमज दृढ झाल्यामुळेच ' मणिराज ' या नावाचा चक्रधरांशी ओढून-ताणून संबंध लावला गेला. या स्थानाचा संबंध लावायचाच झाला, तर चांगदेवाशी लावणे अधिक सुसंगत ठरेल. कारण एक परंपरा चांगदेवाचे ' मणिसिद्ध चांगा ' असे एक नाव असल्याचे सांगते. मणि-मंत्र-औषधींपैकीं मणींशी संबंधित सिद्धी प्राप्त केल्यामुळे कदाचित् ' मणिसिद्ध ' हे विशेषण त्याला लाभले असावे.[२३] चांगयाला ' ऐक्यसुख ' देण्यासाठी ही मुक्ताईमाता कर्दळीवनाहून लवलाही आली, ती इथेच आली असण्याची शक्यता आहे. चांगदेवाला कृतार्थ केल्यावर अल्पकाळातच तिने चिरसमाधी स्वीकारली असावी. सालवर्डीच्या डोंगरावरील मुक्ताईचे समाधिमंदिर आणि मणिराजबाबाचा मठ ही दोन स्थाने असे काही अनुमान करायचा मोह पाडतात.

श्रीपर्वतावरील साधना-धनाचा ठेवा

सालवर्डीवरील समाधिमंदिर आणि मठ यांचा संबंध मुक्ताई-चांगदेवांशी असो-नसो; एवढे मात्र खरे की, श्रीपर्वताजवळील कर्दळीवनात दीर्घकाळ तप आचरून महायोगिनी बनलेली ही उज्जयिनीची गोरक्ष-शिष्या मुक्ताबाई चांगा वटेश्वराच्या द्वारा महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनात महनीयता पावली. श्रीपर्वतावर घडलेला तिचा दीर्घकालीन निवास तिथल्या साधना-प्रवाहापासून आणि विचारधारांपासून अलिप्त राहणे शक्य नव्हते. तिने चांगदेवाला केलेल्या बोधाच्या माध्यमातून ते सारे संस्कार महाराष्ट्रात पोचले असले पाहिजेत. श्रीपर्वतावरील साधना-धनाचा ठेवा तिने चांगदेवाकरवी तत्कालीन मराठी साधकांना दिला, असे मानायला आधार आहे. हेच सत्य चक्रधरांच्या वैचारिक घडणीच्या संदर्भातही ध्यानी घ्यायला हवे. चक्रधर, मुकुंदराज आणि ज्ञानदेव हे यादवकालीन महाराष्ट्रातील तीन महनीय पुरुष. त्यांच्या वैचारिक घडणीत श्रीपर्वतावरील सिद्धसंस्कृतीचे संस्कार विधायक वा प्रतिक्रियात्मक स्वरूपात कसकसे घडले, याचा शोध घेणे नितांत महत्त्वाचे ठरेल. तशा शोधाची अनुकूल पार्श्वभूमी निर्माण करण्याचे काम मुक्ताबाई-समस्येच्या उकलीने घडले आहे, असे मला नम्रपणे सुचवावेसे वाटते. यादवकालीन साधना-संप्रदायांच्या इतिहासाची आणि त्यांच्या परस्पर-संबंधांची नवी मांडणी करण्याचा क्षण या आद्य मुक्ताबाईच्या प्रकटीकरणामुळे जवळ आला आहे, यात मला तरी संशय उरलेला नाही.

चांगा वटेश्वर आणि ज्ञानेश्वरमंडळ

चांगा वटेश्वर हा गोरक्ष-शिष्या मुक्ताबाईचा शिष्य आहे, हे आता आपण निश्चितपणे म्हणू शकतो. परंतु निवृत्तिनाथ–शिष्या मुक्ताबाईच्या अभंगांत चांगा वटेश्वराला शिष्य म्हणून संबोधले आहे, त्याचे काय, हा प्रश्न उरतोच. परमार्थात गुरुनिष्ठेला अनन्य-साधारण महत्त्व असते. गुरूच्या बाबतीत कसलेही अपवाद पारमार्थिकांना मान्य नसतात. त्रिकाळवेत्ता सिद्ध पुरुषही गुरुत्यागाने नरकात पडतो, असे चांगा वटेश्वरानेही म्हटले आहे. ' गुरु करावेया करिती । मग करूनियां सांडिती । ' अशा पापबुद्धीच्या साधकावर त्याने कोरडे ओढले आहेत. परंतु आश्चर्य असे की, अनन्य गुरुनिष्ठेचे एवढे महिमान गाऊनही त्याने गुरुसंस्थेच्या बाबतीतील काही आपद्धर्मांचा उल्लेख केला आहे. गुरूच अपात्र आहे, असे आढळून आले, तर काय करायचे ? —असा प्रश्न शिष्यमुखाने उपस्थित करून चांगदेवाने या अपवादांची चर्चा केली आहे. गुरूच्या बाबतीतील पात्रापात्रविचार अगोदरच करावा, असे त्याचे या प्रश्नावरील सरळ उत्तर आहे. परंतु तरीही त्याने यापुढे जाऊन ' आणिकु परियेसिं उपाओ असे ' अशा आश्वासक शब्दांत अपवादांचे विवरण केले आहे—

> तरि जयाचा अनुग्रहो आधिं। तयाते पुसावे त्रिशुद्धी।
> तैं आणिकी ठाइं बुद्धि । करूं लाहे ॥ ९४४ ॥
> कां आधिला गुरूचेनि अभावें । आणिका गुरूतें भजावें ।
> तैं दोषातें न पवे । साधकु तो ॥ ९४५ ॥
> गुरु देवंगत होती । कां दिपांतरा जाती ।
> तेयावांचूनु आणिके ठाइं संगती । करूंचि नये ॥ ९४६ ॥
> जो योगु पहिलिये ठाइं सांघती । तोचि संवादु आणिकी ठाइं देखती। तरि आधील गुरु मानिजती। त्रिशुद्धी गा ॥ ९४७॥

चांगदेवाने गुरूच्या बाबतीत सांगितलेले हे आपद्धर्म अथवा अपवाद त्याच्या स्वतःच्या बाबतीत अत्यंत

२३. श्रीनिळोबामहाराज यांच्या अभंगांची गाथा : संपा. त्र्यं. ह. आवटे, पुणे, श. १८३०. पृ. ३११.

महत्त्वाचे आहेत. किंबहुना त्याच्या जीवनातच अपवाद स्वीकारण्याचा प्रसंग उपस्थित झालेला असल्यामुळेच तो ही चर्चा करीत आहे, असे जाणवल्यावाचून राहात नाही. चांगदेवाला बोध केल्यानंतर गोरक्षनाथाची शिष्या असलेली ती वृद्ध योगिनी 'दिवंगत' झाली असावी आणि त्याच वेळी महाराष्ट्रभर गाजत असलेल्या ज्ञानेश्वर मंडळातील बालयोगिनी मुक्ताबाई त्याने गुरू म्हणून स्वीकारली असावी. नावही तेच, योगाधिकारही तोच! जो 'योग' पहिल्या गुरूने सांगितला असेल, त्याच्याशी संवादी विचार पाहून जर प्रथम गुरूचा अभाव भरून काढला, तर प्रथम गुरूला निःसंशय ते आवडेल, असा चांगदेवाचा या बाबतीतील स्पष्ट निर्णय आहे. आद्य मुक्ताबाईच्या 'योगा' चा संवाद त्याला या द्वितीय मुक्ताबाईत आढळला आणि म्हणूनच त्याने तिचा सर्वभावे स्वीकार केला. अर्थात आद्य मुक्ताबाईचा पुनरावतार म्हणूनच. कारण त्याने गुरुपरंपरा सांगताना गोरक्षनाथ–मुक्ताबाई–चांगा वटेश्वर या क्रमात मुळीच बदल केला नाही. त्याच्या परमार्थ-दृष्टीने दोन्ही मुक्ताबाई एकरूपच होत्या. या पार्श्वभूमीवर 'पूर्वजन्मीं मुक्ताईस। गोरक्षकृपेचा सौरस।' हे शिवदीन केसरीचे म्हणणे अत्यंत बोलके ठरते. चांगदेवाने निवृत्तिनाथ-शिष्या मुक्ताबाईला आपल्या पूर्वगुरूचा अवतार मानून स्वीकारल्यावर त्याचा आणि त्याच्या सर्व पारमार्थिक परिवाराचा (विसोबा खेचर आदींचा) ज्ञानेश्वर मंडळाशी घनिष्ठ संबंध येणे स्वाभाविकच होते. आद्य मुक्ताबाई महाराष्ट्रात अल्प काळच राहिली असावी आणि चांगदेवाला बोध करण्यावाचून तिच्या जीवनात महाराष्ट्राशी संबद्ध अशी कोणतीच घटना घडली नसावी. त्याचमुळे तिच्या शिष्य-परंपरेने सारा महाराष्ट्र व्यापलेला असूनही तिची स्मृती महाराष्ट्रात लोप पावली – खरे म्हणजे तिने आपले सर्व तेज ज्ञानदेवभगिनी मुक्ताबाईच्या ठायी संक्रमित केले. आपले सर्व 'श्रेय' तिने नव्या मुक्ताबाईला समर्पित केले. अज्ञाताच्या गुंफेत समाधी लावून बसलेल्या त्या महायोगिनीचा परमार्थ-सुगंध महाराष्ट्र आजही अनुभवीत आहे. परंतु सुगंधाने वेड लागावे आणि सुगंधदान करणाऱ्या फुलाचे दर्शन मात्र घडू नये, त्याप्रमाणे तिचे प्रेरक जीवन आजवर अज्ञात होते. आज अज्ञाताच्या गुंफेची एक शिळा निखळली आहे आणि आतून एक ओझरती प्रकाशरेखा दृष्टीपुढे झळाळते आहे. पूर्ण दर्शनासाठी मने आसुसली आहेत. त्यासाठी आता यापुढचा सारा प्रयत्न!

(पान ४८ वर परंपरावृक्ष पाहा.)

साभार - स्वीकार

मराठी कविता : (प्राचीन कालखंड ११५०–१८४०) संपादक वा. रा. ढवळे व व. दि. कुलकर्णी, मुंबई मराठी साहित्य संघ, मुंबई ४; १० रु.

प्राचीन मराठी गद्य : (प्रेरणा आणि परंपरा) श्री. रं. कुलकर्णी, सिंधू पब्लि. ६ ओक लेन, मुंबई १; १२॥ रु.

रामदास वाङ्मय आणि कार्य : (द्वितीयावृत्ती) न. र. फाटक, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४; २५ रु.

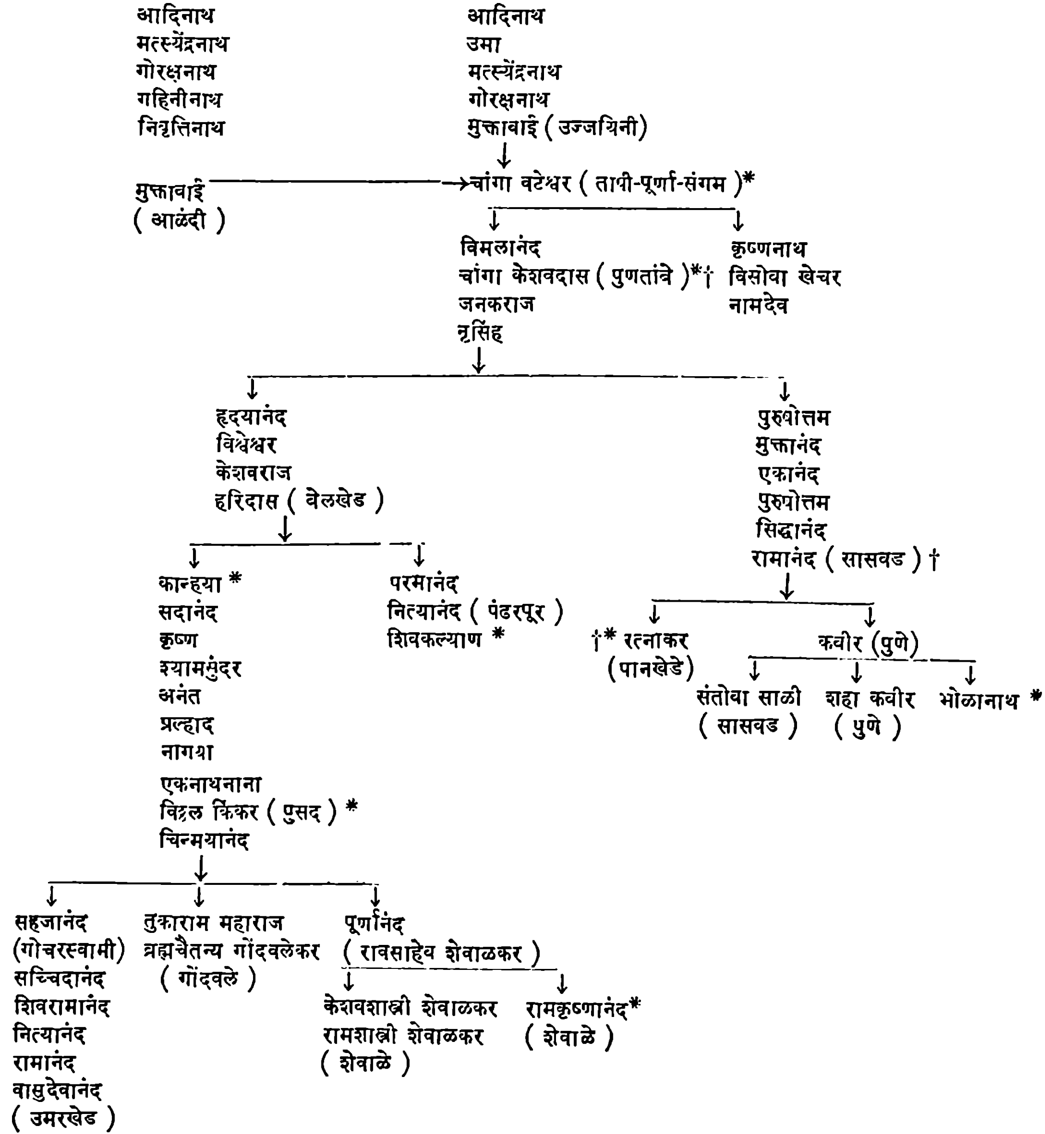
वेलबुटी : (कथा) ए. वि. जोशी, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४; ७॥ रु.

चांभार चौकशीचे नाटक : (नाटिका) विजय तेंडुलकर, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४; १ रु.

संसार असावा छान : (नाटक) ला. कृ. आयरे, वसुंधरा प्रकाशन, मुंबई २७; २ रु.

•••

(पान ४७ वरून चालू)



* हे सर्व ग्रंथकार आहेत.
† यांच्या वंशावळी उपलब्ध.

तंडालम् कुटुंबाची मराठी कविता

• व. वि पारखे •

दक्षिणेकडे ज्या अनेक कवींनी अठराव्या, एकोणिसाव्या शतकांत मराठी कविता केली त्यांपैकी 'तंडालम्' हे एक कुटुंब होय. तंडालम् हे तंजावर जिल्ह्यातील मायावरम् या तालुक्यात असलेले एक गाव असून या गावावरून हे कुटुंब 'तंडालम्' या नावाने ओळखले जाऊ लागले. या कुटुंबाचे मराठी आडनाव गांडेकर. गांडेकर-कुटुंब महाराष्ट्र सोडून मद्रास प्रांतात केव्हा राहावयास गेले हे समजण्यास मार्ग नाही!

या गांडेकर कुटुंबाचे कर्ते पुरुष श्री. बाबाजी यांना तीन पुत्र होते. थोरले श्री. रामचंद्र बाबाजी, दुसरे श्री.कृष्णराव बाबाजी आणि तिसरे श्री.गोपाळराव बाबाजी. हे घराणे देशस्थ ऋग्वेदी ब्राह्मणाचे होते. त्या प्रांताच्या प्रथेनुसार हे तिघे अनुक्रमे तंडालम् रामचंद्रराव, तंडालम् कृष्णराव आणि तंडालम् गोपालराव या नावाने प्रसिद्धीस आले. हे तिघेही कवी असून त्यांची कविता, 'तंडालं रामचंद्रावकृत कवितासंग्रह' या कवितासंग्रहातून प्रसिद्ध झालेली आहे.[1] या कवींना तंजावरच्या महाराजांचाही आश्रय लाभला होता, असे तेथील लोक सांगतात.

श्री. तंडालम् रामचंद्रराव यांचा जन्म इ. स. १८१२ मध्ये झाला आणि इ. स. १८७१ मध्ये ते मृत्यू पावले. हे कुंभकोणम् येथील ग्राममुन्सफ होते. यांचे मराठी आणि संस्कृत या दोन भाषांवर चांगले प्रभुत्व होते. आपल्याकडे ज्याप्रमाणे मोरोपंती आख्याने हरिदासांमध्ये प्रिय होती त्याचप्रमाणे तिकडे कथाकीर्तने करणाऱ्या कीर्तनकारांत तंडालम् रामचंद्रराव यांची आख्याने आणि कविता वरीच प्रिय झाली होती.

श्री. तंडालम् कृष्णराव यांचा जन्म इ. स. १८२२ मध्ये झाला. ह्यांनी मायावरम् येथे डेप्युटी कलेक्टर म्हणून काम पाहिले होते. हे संस्कृत भाषेत पारंगत असून त्यांची संस्कृत कविता वरील संग्रहातून अंशतः प्रसिद्ध झालेली आहे. श्री. तंडालम् कृष्णराव इ. स. १८९७ मध्ये निवर्तले.

श्री. तंडालम् गोपालराव ह्यांना 'रावबहादूर' ही पदवी मिळाली होती. हे कुंभकोणम् येथील सरकारी विद्यालयात प्रिन्सिपॉल म्हणून काम करीत होते; आणि विद्यार्थ्यांत व समाजात वरीच कीर्ती त्यांनी संपादन केली होती. यांचा इंग्रजी काव्याचा व्यासंग दांडगा असून मराठी भाषेवरील यांच्या प्रभुत्वाची साक्ष "तापस" ही कविता देते. या लेखामधून या तिघा कवींचा परिचय महाराष्ट्रीयांना घडवून दिला जात आहे.

या बंधुत्रयात, श्री. तंडालम् रामचंद्रराव यांची कविता विपुल असून तिच्यात विषयवैचित्र्य आढळून येते. दक्षिणेकडे गेयतेसाठी तालावर अधिक भर दिला जात असल्याने यांची कविता रागदारीत रचली असून कवितेच्या प्रारंभी रागाचे आणि तालाचे नाव दिलेले आढळते. कदाचित हा प्राचीन मराठी कवींच्या काव्याचाही परिणाम असू शकेल! कारण इकडे कविवर्य मोरोपंतांची कविता अत्यंत लोकप्रिय झाली होती व तिचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न अनेकांनी केला होता! मोरोपंतादी प्राकृत कवींना श्री. रामचंद्ररावांनी वंदन केले आहे तसेच श्री. राजा सर टी. माधवराव, या इकडच्या अन्य कवीनेही ते केलेले आढळते म्हणून असा तर्क करता येतो.

श्री. रामचंद्ररावांनी, श्रीगणेशजन्म, श्री महिषासुर-मर्दिनी विजय, श्रीमत्सुदामभाग्योदय, कुलालचरित्र ही आख्यानक कविता रचली असून श्रीविश्वेश्वर विलास हे महिम्नस्तोत्र रचले आहे; याव्यतिरिक्त नरहरि सोनार-चरित्र, श्रियाळचरित्र, धनेश्वरचरित्र अशीही त्यांची काव्यरचना उपलब्ध आहे. श्रियाळचरित्र आणि धनेश्वर-चरित्र ही पौराणिक रचना आहे. मध्वमुनीश्वरांच्या काव्यात 'चोळराजाची' जी कथा वर्णन केली आहे तीच कथा 'धनेश्वर' चरित्रात श्री. रामचंद्रराव वर्णन

---

[1] तंडालं रामचंद्रावकृत कवितासंग्रह; "तापस आणि इतर कविता": संपा. साम्बमूर्तिराव; पूर्णचंद्रोदय छापखाना, तंजावर १९१०.

अनुक्रमणिका

करतात![2] इतकेच नव्हे तर काही ठिकाणी प्रतीत होणारे साम्य आपणांस खटकते सुद्धा! असे असले तरी मध्वमुनीश्वरांचे हे आख्यान केवळ 'अभंग' वृत्तात रचलेले असून श्री. रामचंद्ररावांची ही रचना मात्र अनेक वृत्तात्मक आहे.

कुलालचरित्र हे एक गमतीदार आख्यान असून त्याचा आधार भक्तविलास असल्याचे कवी म्हणतो. हा "भक्तविलास" विरूपाक्ष या नावाच्या तिकडच्याच कवीने रचला असून, या ग्रंथाच्या चतुर्दशोऽध्यायामध्ये एका शिवभक्त कुंभाराचे जे आख्यान वर्णिलेले आढळते तेच आख्यान श्री. रामचंद्रराव येथे वर्णन करताना आढळतात![3] मात्र विरूपाक्षाची ही रचना केवळ ओवीबद्ध आहे तर श्री. रामचंद्ररावांनी ती अनेक वृत्तांत रचली आहे.

कुलाल हा तामीळ शब्द असून त्याचा अर्थ कुंभार असा होतो. हा कुलाल शिवभक्त असून नीतिमंत आणि अतिशय पापभीरू असतो. सबंध दिवसाचे काम आटोपल्यावर शिवदर्शन घेऊनच तो रात्री घरी जात असे.

एके दिवशी शिवदर्शन करून रात्री घरी येत असता, वाटेतील इमारतीच्या मजल्यावरून एका वारांगनेने आचविलेली चूळ या कुलालाच्या अंगावर पडते! तेव्हा तो "शिव! शिव! शिव!" असे उद्गार काढतो. हे उद्गार त्या वारयोषितेच्या कानावर पडताच आपल्या हातून फार मोठी चूक झाली असे समजून ती त्यास आपल्या माडीवर घेऊन जाते! त्यास सुखासनी बसवून त्याची ती क्षमा मागते! तिचा शुद्ध भाव पाहून तो कुलाल तिला क्षमा करतो.

त्यामुळे प्रसन्न झालेली ती वारांगना त्याला सुंदर वस्त्रे अर्पण करून सुवासिक अंगराग देते आणि मंजुळ स्वरात गाणे गाऊन त्याचे मनोरंजन करून त्यास रत्यर्थ प्रार्थना करते! तेव्हा तो 'शिव! शिव! न घडे!' असे म्हणून तेथून निघून तडक घरी येतो.

परंतु त्याच्या पत्नीला ती 'वेश्यासंगचिन्हे' दिसताच संशय येतो व ती त्याच्यावर रागावते! कुलाल समजूत काढण्याचा प्रयत्न करतो परंतु तिला ते पटत नाही! त्यांच्यात कलह उत्पन्न होतो. ती पत्नी प्रतिज्ञा करते,

> स्वामी अंग विटाळल्यावरि तुम्हां मी सर्वथा स्पर्शिना।
> ही आणा न ढळे जगी कुलसती सत्य प्रतिज्ञा मना॥१२॥

पत्नीचे संशयपिशाच्च दूर होत नाही हे पाहून कुलालालाही क्रोध चढतो व तोही निश्चयाने म्हणतो,

> संतापें वदला अगे खलमते तूं तामसांधा खरी।
> हाता मी तुज लाविना मम असी आता प्रतिज्ञा खरी॥१४॥

तेव्हा,

> अंगस्पर्शरहित ते इतर व्यवहार करिती संसारीं।
> तेव्हांपासुनि दोघे तरंगती क्रोधतोय कासारीं॥
> गेले यौवन त्यांचे दोघांचे या परी वृथा सारें।
> निरखुनिया सुमशर ते पुर भिजवी नेत्रशंवरासारें॥

अशी परिस्थिती उत्पन्न झाल्यामुळे शंकरासच या दोघांची दया आली! तो भिक्षुकरूप धारण करून यांच्या घरी येतो व मोठ्या गमतीने या दोघांचे पुनर्मीलन घडवून आणतो; त्यांना पुनः नुनव यौवन देऊन यौवनानंद भोगण्यास सांगतो! अशी ही सुरस कथा मोठ्या रसाळ-पणे श्री. रामचंद्रराव यांनी वर्णिली आहे. यांच्या सर्व रचनेत "श्रीमत्सुदामभाग्योदय" अत्यंत लोकप्रिय असून हे काव्य मोरोपंतांच्या सुदाम चरित्रापेक्षाही अधिक सरस आहे, असे तिकडील लोक म्हणतात!

श्री. रामचंद्ररावांच्या कवितेचा सर्वसाकल्याने विचार केला असता कविवर्य मोरोपंत आणि रघुनाथ पंडित यांच्या काव्यवैशिष्ट्यांचा सुमधुर संगम झालेला दिसतो. मोरोपंतांच्या भाषाप्रभुत्वाची आठवण आणि रचनेतील सफाई यांचा प्रत्यय याचे काव्य वाचताना जसा येतो त्याचप्रमाणे कल्पनाचातुर्य आणि प्रत्ययकारी शब्द-चित्रांचा मनोज्ञ संगम, ही रघुनाथ पंडितांच्या नलदमयंती स्वयंवराख्यानाची वैशिष्टये पण यांच्या काव्यात आपणांस आढळतात.

रघुनाथ पंडितांनी ज्याप्रमाणे अनेक वृत्तात्मक रचना केलेली आढळते त्याचप्रमाणे श्री. रामचंद्ररावांच्या या कवितांतून शार्दूलविक्रीडित, आर्या, सवाई, पदे, दिंडी, गोपीगीत, गीती, शिखरिणी, वसंततिलका, मालिनी, भुजंगप्रयात, कामदा, पंचचामर, स्रग्धरा, श्लोक, इंद्रवज्रा, ललित, सवाई मदिरा, सवाई अमृतध्वनी, द्रुतविलंबित,

२. म. सा. (पाचवी आवृत्ती १९६३) : वि. ल. भावे पाने ४६३ ते ४६६

३. भक्तविलास कर्ता विरूपाक्ष (Madras Government Oriental Series No. LV; 1952); पाने ९८—१०७.



अभंग, ओवी, साकी, दंडक, मौक्तिकमाला, मणिगुणनिकर, चूर्णिका, पद्यं, नग, पाळणा इत्यादी परिचित-अपरिचित वृत्त-छंदात्मक काव्यरचना आढळते.

तंजावरकडील कवींबद्दल श्री. वि. ल. भावे म्हणतात,[४] 'पवाडा आणि लावण्या या दोन्ही तऱ्हेची कवने यांच्यात लिहिली गेली नाहीत.' परंतु हे विधान बरोबर दिसत नाही! शरभेंद्राच्या लावण्यांचा संग्रह प्रसिद्ध झाला आहे. श्री. रामचंद्रराव यांनीही पाच लावण्या रचलेल्या आहेत. त्यांची कल्पना यावी म्हणून एक मुद्दाम येथे उद्धृत करतो[५]!—

गान करी अति मंजुळस्वरें वेश्याजनसुंदरी ।
वाजवी वीणा स्वकरें वरी ॥ ध्रु. ॥
झळके कोमल तनू जियेची जसी कनक वल्लरी ।
ज्यापरी तटिल्लता अंबरी ॥
निरखुनिया लावण्य जियेचें मोहति सुर अंतरी ।
नरवर कोण चुके भूवरी ।
रंभादिक अप्सरा जियेच्या रूपें गिरिभिद्‌पुरी ।
लाजुनी झुरति अनेकापरी ॥
रसिक मनोरंजिनी सुतरुणी जगन्मोहिनी खरी ।
प्रकटवी निज गायन चातुरी ॥ छं ॥
स्वरदेवता करि नर्तन तेथें चांग ।
रस राग रंगती उल्हासानें सांग ।
लयवत्ध पल्वी मधुर मृदंग ।
शयन गृहीं प्रकाश भरविते शक्ति काय तुंवरी ॥ १ ॥
कुंदरदा नवपल्लवाधर इंदीवरलोचना ।
कामिनी परिणतचंद्रानना ॥
चंपककलिका सुनासिका ते कुटिल भ्रमराळका ।
शक्रधनुजयी भूलता निका ॥
मंदहास जितपूर्णचंद्रिका निरुपमनटनायिका ।
मृदुस्वरजित शुकपिक शारिका ॥
चक्रवाक कुचयुगा हरिकटी गमन राजहंसिका ।
विलास परम हर्षदायिका ॥ छं ॥
वदनावरी जीचे स्वेदबिंदुचे वार ।
बहु साजती नभी जैसे सुंदर तार ।
विधिसृष्टीने असा विस्मय भासे फार ।
कांचनमणिमययुततनु उभाउनि वास सुस्तनावरी ॥२॥
साजतसे शिणगार चांगला जिचा भुलवि मन्मथा ।
पराचि जगीं काय हो कथा ॥
पाहुनि ईते जन्म आपुले भावितसे रति वृथा ।
जाणती शृंगाराचे पथा ।
दर्शनमात्रें असह्य मनुजीं जीची विरहव्यथा ।
अविरता कोण निजमनोरथा ॥
वर्णितां मुखें स्वर थकावे अहिपतिचे तत्त्वता ।
जियेची अतिशय रतिचतुरता ॥ छं ॥
भरजरी नेसली साडी बुट्टेदार ।
प्रियरंग तियेचा वंधुक कुसुमाकार ।
कंचुकि जांवळी त्याली तटतट फार ॥ मी ॥
सुमधुर कंकण झणत्कार सुतमृदुलें वरिचे वरी ॥ ३ ॥
सोनेरी राखडी केवडा वेणी नग कोंदणी ।
नगासह गोंडे चूडामणी ।
लेवूनिया शिरफूलचंद्रमा केली वेणी फणी ॥
जियेनें भांग सरल कोरूनी ।
वाल्या बुगड्या कांप सांखल्या कानीं बहु शोभती ।
जयाचे दाट घोंस लोंवती ।
चंद्रहार दुलडी जव्याची माल गळां विलसती ॥
कुचाते आलिंगुनी डोलती ॥छं॥
कंकण्या जवे चूडे वाजोवंद ।
कर हालतांचि वांकी दे नयनानंद ॥
घुंगुरे जयाची करिति मृदु मृदु नाद ॥ प्रि. ॥
पाईं पैंजण कटीप्रदेशीं कांची बहु गोजिरी ॥ ४ ॥
(पान ५३)

ही लावणी श्री. रामचंद्रराव यांनी कुलालचरित्रात रचली आहे. या लावणीतील "संयम" आपणांस जाणवितो, आणि या लावणीचे शब्दसौंदर्य आपणांस रामजोशींची आठवण करून देते! तंजावरसारख्या दूर-वरच्या मुलुखात राहून, आवती भवती सतत तामीळ कानी पडत असता, श्री. तंडालं रामचंद्रराव यांनी मराठी-वर जे असामान्य भाषाप्रभुत्व दाखविले आहे ते निःसंशय अभिनंदनीय आहे.

श्री. रामचंद्रराव यांनी काव्यात वेगवेगळी वृत्ते वापर-ल्याचा उल्लेख पूर्वी आलेला आहेच. त्यांतील काही वृत्तांचा परिचय येथे करून देतो—

मणिगुणनिकर—

कवण नयन तरु। धर सर वनिता।
रस बुबुल सुफल शिशुजल सुरता॥

४. म. सा. (पंचमावृत्ती १९६३): वि. ल. भावे. पान ४००

५. उद्धृत केलेली सर्व उदाहरणे: 'तंडालं रामचंद्रराव-कृत कवितासंग्रह' या पुस्तकातील आहेत.

विरहित विफलचि म्हणत अतिथि।
ते वदति अद्य वच परिसुनि झुरते ॥१६॥ (पान ३६)

पद्यं —

गजराजमुखदेव गणराज ज्यापुढे गजर होतो वरा झर्झराचा।
वृंदारकस्तोम सुंदर पाउला वंदितो ज्या भक्त-चंदनाच्या।
सिंदूरसमकांति उंदीरयान जो स्कंदबांधव वैरि चंद्रमेचा।
अंधध्वंसकृन्नन्दन सच्चिदानंद जो सुगुणैक वृंद साचा।
सजयजयशब्द जो धरी निज रदास।
सर्वदा जया सेविति सर्व दास।
मोदकप्रिय भक्तमोदक प्रभु जगीं जो दयानिधि सर्व खेद वारी।
कोंदिलासे खाय दोंदिल्या पोटांत वेदादि करुनियां वंद्य भारी।
शुंड एक्या करीं सुरपूज्य तो धरी गंडस्थळीं मंद गळत वारी।
भोंवती म्हणवोनि भोंवरे त्यावरी श्रवण तो व्यजनसें देव वारी।
भय विवर्जित जन होय भजुनि ज्यास।
सदय देणार निजजना सत्पदास।
ये पहा कविजन भजे यत्पदांस॥ १॥ (पान१२९)

ललित — सिंह संहरी रदन मुष्टिनें
तो कराळ हीं स्वबलपुष्टीनें
चूर्ण उद्धता भगवती करी
घेउनी गदा भुवनशंकरी ॥ ५ ॥ (पान १६)

नग — म्हणोनि हाय हाय तो।
रडोनि बाल कांपतो॥
महीप माय बाप तो।
मनात काल भावितो॥ १२ ॥ (पान ७०)

दंडक —

जयजलरुहनाभ पद्मामुखांभोजभृंगायमानेक्षणद्वंद्वशोभा-यमानाननाब्जप्रभामोहितानंगहृत्पंकजा। वैनतेयध्वजा। अच्युताधोक्षजा। शंखचक्रादि शोभा लसद्बाहुयुग्मद्वया। अद्वया। चारुपीतांबरालंकृतेंदीवरस्तोमसंकाशकायप्रभा शोभिता। वासवादिस्तुता। कोटिकंदर्पलावण्यजाला-न्विता। योगिहृत्पूजिता। शेषशय्यासुखानंदितस्वांत-लक्ष्मी तनूकल्पवल्लीलसद्दहवृंदारकक्ष्मारुहा। सर्व सौख्यावहा॥ (पान १०४)

ही सर्व रचना श्री. तंडालम् रामचंद्रराव यांच्या कवित्वशक्तीची यथायोग्य कल्पना आणून देण्यास समर्थ आहे. गेयता, संस्कृत-प्राचुर्य, नादमाधुर्य, वृत्तवैपुल्य, प्रभावी आख्यानकथन (Narration) ही यांच्या काव्याची वैशिष्ट्ये सांगता येतील.

श्री. तंडालं कृष्णराव यांची कविता जवळजवळ संपूर्ण-तया संस्कृतात असून ती श्रुतिमधुर अशी आहे. 'श्रीमद्बालकुचाम्बिकास्तव' हे यांनी अनेक वृत्तांत रचलेले एक स्तोत्र असून कवींचे भाषाप्रभुत्व त्यातून प्रतीत होते. परिचय होण्यासाठी काही उतारे येथे देतो—

अब्धि पल्लवता मयः कनकता मर्कोऽपि शीतांशुता-
मग्निः शीतलता मरिः किसलतामन्धन्तमो दीप्तताम्।
प्रत्यर्थी पददासतां फणिगणः प्राप्नोति च प्रेष्यतां
श्रीमद्बालकुचाम्बिकांघ्रिकमलद्वन्द्वानुरक्तात्मनाम् ॥१॥

सन्मानसैक निलया सुंदरतम मंदमंद पदगतिका।
कलहंसायति काचन करुणामूर्तिः कदम्बवनिकायाम् ॥ ९ ॥

त्वमंव हिमवत्सुता यदि सरस्वतीं सेविता
सतामपिच तापहृत् शिवशिरोवतंसायिता।
प्रसन्नममृतं वहंत्यघमलान्यपाकुर्वती
यथार्थमवलंबसे सुरधुनीसपत्नीपदं ॥ १२ ॥

या स्तोत्राबरोबरच, यांची काही स्फुट कविता, चंद्रमौळीस्तवन आणि अंबास्तवन ही दोन स्तोत्रे इत्यादी रचनाही प्रसिद्ध झाली आहे. श्री. तंडालं कृष्णराव यांचेही मराठीवर प्रभुत्व होते. त्यांनी मनात आणले असते तर त्यांनीही उत्तम कविता मराठीत रचली असती याची साक्ष या संस्कृत काव्यात येत असलेली एक मराठी आर्या आपणांस देते. ही आर्या अशी—

त्वां महिषासुर मर्दुनि रक्षा केली समस्त लोकांची।
माझी कैशी माते अशक्य तुजला अनन्यगति काची ॥ २२ ॥

श्रीमद्बालकुचांबिका ही मध्यार्जुन क्षेत्रातील एक देवी असून हे ठिकाण कुंभकोणम्‌मासून जवळच आहे.

तंडालं बंधुत्रयांतील श्री. रावबहादूर तंडालं गोपालराव सर्वांत कनिष्ठ बंधू. यांचे इंग्रजी भाषेवर प्रभुत्व होते याचा उल्लेख पूर्वी आलेला आहेच; परंतु त्यांचे मराठीवरही प्रभुत्व होते आणि ते मराठीत सरस रचना करू शकत, याची साक्ष, त्यांनी "Hermit" या इंग्रजी कवितेचे केलेले मराठी भाषांतर "तापस", हे आपणांस पटविते.

अनुक्रमणिका

" Hermit " हे काव्य गोल्डस्मिथ या विख्यात कवीने रचिलेले आहे.

मराठीतील खंडकाव्यांचा जो अभ्यास झालेला आहे त्यात इंग्रजी काव्यातून, प्रथम मराठीत काव्यात्मक भाषांतर करण्याचा मान श्री. व. रा. प्रधान यांना दिला जातो. त्यांनी प्रथमच Lady of the Lake चे "दैवसेनी" हे मराठी भाषांतर इ. स. १८६७ मध्ये केले.[1] परंतु श्री. रावबहादूर तंडालं गोपालराव यांनी " Hermit " चे " तापस " हे केलेले भाषांतरच कदाचित पहिले ठरण्याचा संभव दिसतो ! " तापस " ह्या मराठी खंडकाव्याचा उल्लेख कोटल्याच अभ्यासात झालेला दिसत नाही !

" तापस " हे " Hermit " ह्या काव्याचे भाषांतर आहे, हे सांगितल्यावरच कळावे इतके ते सरस वठले असून, मूळ कवितेचा भावार्थ न गमविता भारतीय संस्कृतीशी एकजीव झालेले दिसते. कवी माधव ज्युलियन यांनी उमरखय्यामच्या कविता मराठीत आणण्याचे अथवा त्याच, फिट्झ्जेरॉल्डने इंग्रजीत आणण्याचे जे कौशल्य दाखविले आहे किंवा श्री. गिरीशांनी, टेनिसनचे " इनॉक ऑर्डन " मराठीत ' अनिकेत ' या नावाने उतरविताना जे कसब दाखविले आहे त्याच तोडीचे हे ' तापस ' हे भाषांतर झालेले आहे ! मूळ काव्यातील आशयघनता, भावमाधुर्य आणि कथनकौशल्य हे गुण ' तापस ' या काव्यात तंडालं गोपालराव यांनी उत्कृष्टपणे उतरविलेले आहेत. मराठी काव्यरसिकांस या काव्याचा परिचय व्हावा म्हणून काही भाग येथे उद्धृत करतो :—

"For shame, fond youth, thy sorrows, hush,
And spurn the sex, " he said—
But while he spoke, a rising blush,
His love-lorn guest betrayed. 21.

" वेडा हा खेद मुला धिक् धिक्
स्त्री जाति, लोट पायाने. "
ये रक्तिमा अतिथिमुखिं वच हें
वदतांचि विप्रवर्यानें. २१

Surprised he sees new beauties rise,
Swift mantling to the view;
Like colours o'er the morning skies,
As bright, as transient too. 22.

पाहे विस्मित मुनि तंव, नव नव लावण्य
तन्मुखीं विलसे;
निमिषांत मावळेहीं, प्राचीत उषीं
प्रदीप्त राग जसें. २२

The bashful look, the rising breast
Alternate spread alarms;
The lovely stranger stands confess'd.
A maid in all her charms. 23.

लज्जित दृष्टि उरोन्नति निरखुनि तो
चकित होय साधुमति;
ठेला प्रत्यक्ष अतिथि न युवा,
अति सुंदरा वरा युवती २३

And, " Ah ! forgive a stranger rude,-
A wretch forlorn. " she cried;
Whose feet unhallow'd thus intrude
Where Heaven and you reside." 24.

साश्रु वदे ती अहहा, क्षमिजे कन्या
महा अधन्या हीं,
पाय विटाळितो जीचे आश्रम
अप्राप्य जो सदन्यांहीं २४

" In humble, simple habit clad,
No wealth nor power had he;
Wisdom and worth were all he had,
But these were all to me. 29

वसन विनीत तयाचें, प्राभव वा द्रव्य लेश
त्या नाही,
सुगुण सुधी हे तद्धन, याहुनि नाहींच काम्य
मज काही २९

" And when, beside me in the dale,
He caroll'd lays of love,
His breath lent fragrance to the gale,
And music to the grove." 30.

जव उपवनी रमवि तो मत्कर्णस्वांत मधुर
गानांही,
श्वास तयाचा लाजवि गंधवहा, कंठ पतग-
वृंदा हीं ३०

" The blossom opening to the day,
The dews of heaven refined,
Could nought of Purity display,
To emulate his mind." 31.

अरुणकरे विकसित सुम, त्यावरि नीहार बिंदु
जे लसती,
अति विमल; परि तयाच्या तुळितां हृदयासवे
मलिन दिसती. ३१

श्री. तंडालं गोपालराव यांचे हे भाषांतरकौशल्य पाहिले म्हणजे मन आनंदाने भरून येते. त्यातील प्रसाद, लयबद्धता आणि शब्दसौंदर्य हे गुण त्यांच्या भाषांतरास एक वेगळीच सुषमा प्राप्त करून देतात.

तंडालं कुटुंबातील बंधुत्रयाने केलेल्या मराठी काव्याचा मराठी वाचक मोठ्या प्रेमाने आस्वाद घेतील आणि मराठी सारस्वताचा इतिहासही समृद्ध होईल असे वाटते.

• • •

---

१ अर्वाचीन मराठीतील खंडकाव्ये (१८५० ते १९५०) : ह. कि. तोडमल; पुणें २; १९६३. पान ४६३

‘ ज्ञानदेवांची षड्दर्शने ’

• वि. मो. केळकर •

देखां षड्दर्शनें ह्मणिपति । ते चि भुजांची आकृति
ह्मणूनि विसंवादें धरिति । आयुधांतें १–१०

तरि तर्कु तो चि परशु । नीति भेदु अंकुशु
वेदांत महारसु । मोदकु मिरवे १–११

एकी हातीं दंतु । जो स्वभावता खंडितु
तो बौधमतसंकेतु । वार्तिकांचा १–१२

मग सहाजें सत्तर्कवादु । तो पद्मकरू वरदु
धर्मप्रतिष्ठा तो सिद्धु । अभयहस्तु १–१३

अन्वय :

देखां, षड्दर्शनें ह्मणिपति, ते चि भुजांची आकृति; म्हणूनि विसंवादें आयुधांतें धरिति

तरि तर्कु तोचि परशु; नीति भेदु अंकुशु; वेदांत महारसु मोदकु मिरवे.

वार्तिकांचा जो बौधमतसंकेतु, तो एकी हातीं स्वभावता खंडितु दंतु.

मग सत्तर्कवादु तो सहाजें वरदु पद्मकरू धर्मप्रतिष्ठा तो सिद्धु अभयहस्तु.

अर्थ :

पाहा की, षड्दर्शने म्हणून (जी) म्हटली जातात, तीच (गणेशाच्या) भुजांची आकृती (आहे); म्हणून (ते भुज) विभिन्न प्रकारे (ती) आयुधे धारण करितात.

तेव्हा तर्क (= वैशेषिकांचे तर्कशास्त्र, वैशेषिक दर्शन) तोच परशु; (गोतमाचा) न्याय (न्यायदर्शन तो हेत्वाभासांचा) भेदक असा अंकुश; (आणि) वेदांत (-दर्शन तो) पराकाष्ठेचा रसपूर्ण असा मोदक म्हणून शोभतो.

(कुमारिल भट्टांच्या तन्त्र-) वार्तिकांची जी बौद्धमतविषयक (म्हणजे बौद्धमताचा निरास करणारी) खूण आहे, तो (गणेशाच्या) एका हातातील मुळात मोडलेला असा दात होय.

मग सत्कार्यवाद (प्रतिपादिणारे सांख्यदर्शन) तो सहजच वरदाता असा पद्म (-चिन्ह) अंकित हात (होय); आणि ‘ धर्मप्रतिष्ठा ’ (अर्थात्, योगदर्शन) तो (सदा) सिद्ध असलेला (त्याचा) अभयदाता हस्त (होय.)

वर उद्धृत केलेल्या पहिल्या अध्यायातील ओव्यांपैकी १० व्या ओवीत म्हटले आहे की, ‘ षड्दर्शने म्हणून जी म्हटली जातात, तीच गणेशाच्या भुजांची आकृती आहे. म्हणून ते भुज विभिन्न प्रकारे आयुधे धारण करितात. ’

गणेशाची अनेक प्रकारची ध्याने आहेत. काही दोन भुजांची, काही चार भुजांची, काही सहा भुजांची व काही दहा भुजांचीही आहेत. येथे षड्दर्शनांचा संबंध असल्यामुळे ज्ञानदेवांनी सहा हातांच्या गणेशाची कल्पना केली आहे आणि त्या षड्दर्शनांवर गणेशाच्या हातांचा व दर्शनातील विविध प्रमेयांवर त्याच्या हातांतील आयुधांचा आरोप केला आहे. येथे प्रश्न असा उद्भवतो की, ज्ञानदेवांना कोणती षड्दर्शने अभिप्रेत आहेत ? ११, १२ आणि १३ या ओव्यांतून त्यांनी त्या दर्शनांचा निर्देश केला आहे, परंतु वैदिक परंपरेत जी षड्दर्शने मानली जातात ती त्या ओव्यांच्या अर्थातून सहजपणे निष्पन्न होत नाहीत. म्हणून त्या ओव्यांच्या अर्थाचा आणि त्यात निर्दिष्ट असलेल्या षड्दर्शनांचा विचार करणे प्राप्त आहे.

प्रथम एक गोष्ट अवश्य लक्षात घेतली पाहिजे की ज्ञानदेव वैदिक परंपरा मानणारे आहेत. तेव्हा त्या परंपरेत जी षड्दर्शने गृहीत केली जातात तीच ज्ञानदेव मानत असणार आणि त्यामुळे वर उद्धृत केलेल्या ओव्यांतही त्यांनी तीच ग्रथित केलेली असणार यात संशय नाही.

दर्शन हा शब्द दृश् धातूपासून उत्पन्न झालेला असून ज्याच्यापासून निश्रेयसप्राप्ती होऊ शकते असे जे तत्त्वज्ञान किंवा सम्यक्ज्ञान ते दर्शन, असा दर्शन शब्दाचा अर्थ आहे.

वैदिक परंपरेत षड्दर्शने म्हणून जी मानली जातात ती अशी : (१) न्याय, (२) वैशेषिक, (३) सांख्य,

(४) योग, (५) पूर्वमीमांसा आणि (६) उत्तरमीमांसा.

या षड्दर्शनांचा सामान्यतः न्याय–वैशेषिक, सांख्य-योग, आणि पूर्वमीमांसा–उत्तरमीमांसा असा जोडी-जोडीनेच ग्रंथांत उल्लेख केलेला दिसतो. त्यांच्यांत परस्परांत साम्य दिसून येते, त्याचप्रमाणे त्यांच्यांत विशेषत्वही आढळते. समान धर्मामुळे त्यांच्या जोड्या होतात व विशेष धर्मामुळे ती निरनिराळी स्वतंत्र दर्शने होतात.

या प्रास्ताविक विचारानंतर आता आपण मूळ विषयाकडे वळू.

वर उद्धृत केलेल्या ११ व्या ओवीतील प्रथम चरणात 'तर्कु' हे पद आहे, तिसऱ्या चरणात 'वेदांत' हे पद आहे आणि १३ व्या ओवीतील प्रथम चरणात 'सत्तर्कवादु' हे पद आहे. या तीन पदांवरून तर्क म्हणजे वैशेषिकदर्शन, वेदान्त म्हणजे उत्तरमीमांसा दर्शन आणि सत्तर्कवादु म्हणजे सांख्य दर्शन असा तीन दर्शनांचा स्वच्छ निर्देश होतो ही गोष्ट उघडच आहे. परंतु इतर तीन दर्शने म्हणजे न्यायदर्शन, पूर्वमीमांसा-दर्शन व योगदर्शन ही कोठे आहेत? उद्धृत केलेल्या ओव्यांत ती सहजपणे उपलब्ध होत नाहीत. म्हणून त्यांचाच आपण आता विचार करू.

वर म्हटलेच आहे की षड्दर्शने ही सामान्यतः जोडी-जोडीनेच येतात. तेव्हा ११ व्या ओवीतील प्रथम चरणात जर 'तर्कदर्शना'चा उल्लेख आहे तर त्याच्या जोडीचे 'न्यायदर्शन' ही लागलीच त्याच्यापुढे यावयास पाहिजे हे ओघानेच प्राप्त होते. आणि आमच्या मते ते ११ व्या ओवीच्या दुसऱ्या चरणातच निर्दिष्ट केलेले आहे. ज्ञानदेवीच्या इतर प्रतींत प्रस्तुत दुसऱ्या चरणाचा 'नीति भेदु अंकुशु' असा पाठ आहे; तर राजवाडे प्रतीत तो 'नीति भेदुअंकुशु' असा आहे. म्हणजे 'भेदु' हे पद 'अंकुशु' या पदांचे विशेषण म्हणून योजिले आहे. आणि तोच पाठ बरोबर आहे असे आम्हांस वाटते. 'नीति' या शब्दाचा सामान्यतः व्यवहारात 'न्याय' असा अर्थ करण्यात येतोच. परंतु येथे तो शब्द षड्दर्शनांच्या संदर्भात आलेला असल्यामुळे त्याचा 'न्याय-दर्शन' असा अर्थ करावयास कोणताच प्रत्यवाय नसावा. ज्ञानदेवीच्या भाषांतरकारांपैकी साखरे, दांडेकर, भिडे यांनी त्याचा 'न्यायशास्त्र' असाच अर्थ केला आहे. आम्ही उद्धृत केलेल्या आमच्या अन्वयार्थांतही तोच अर्थ केलेला आहे असे दिसून येईल. म्हणजे सारांश हा की; ११ व्या ओवीच्या पहिल्या आणि दुसऱ्या चरणांत अनुक्रमे 'तर्कदर्शन' (वैशेषिक दर्शन) आणि 'न्याय-दर्शन' ही दोन दर्शने उपलब्ध होतात हे सिद्ध होते.

११ व्या ओवीच्याच तिसऱ्या चरणात 'वेदांत' हा शब्दप्रयोग आहे. त्याने 'उत्तरमीमांसा दर्शन' सूचित होते. तेव्हा त्याच्या जोडीचे 'पूर्वमीमांसा दर्शन' ही लागलीच पुढे उपलब्ध व्हावयास पाहिजे आणि आमच्या मते १२ व्या ओवींत तेच निःसंदिग्धपणे दिग्दर्शित केलेले आहे. आम्ही त्या ओवींना जो अन्वयार्थ केला आहे तो वाचला असता ते स्वच्छपणे दिसून येईल. श्रीबाबाजीमहाराज पंडित आपल्या 'गूढार्थदीपिके'त म्हणतात, "कुमारिलभट्ट यांनी पूर्वमीमांसेवर तंत्रवार्तिक व श्लोकवार्तिक अशी दोन वार्तिके लिहिली आहेत. या वार्तिकांत आत्मा कर्ताभोक्ता आहे असे प्रतिपादन केले आहे. त्यामुळे बौद्धांच्या क्षणिक विज्ञान आत्मवादाचे व आत्मशून्य वादाचे आपोआप खंडन झाले आहे. कारण आत्मा, कर्ता व भोक्ता असे जे वार्तिककाराने मानले आहे, त्याचा अर्थ असा होतो की, कर्मकर्त्यालाच त्याच्या कर्माचे फळ मिळणे न्यायप्राप्त आहे व कर्माचे फळ भोगण्याकरिता कर्मकर्ता स्थिर असावयास पाहिजे व तसाच तो स्थिर आहे. या विधानाने बौद्धांच्या क्षणिक-विज्ञान आत्मवादाचे व शून्यात्मवादाचे अनायासेच खंडन होत आहे." या अवतरणावरून वार्तिककारांनी आपल्या वार्तिकांनी बौद्धमताचा कसा संपूर्णतया निरास केला आहे हे स्वच्छपणे दिसून येते. या संदर्भात, "(कुमारिलभट्टांच्या) वार्तिकांची जी बौद्धमतविषयक (म्हणजे बौद्धमताचा निरास करणारी) खूण आहे, तो (गणेशाच्या) एका हातातील मुळात मोडलेला असा दात आहे." हा आम्ही त्या ओवींना केलेला अर्थ वाचला म्हणजे १२ व्या ओवींत 'पूर्वमीमांसादर्शन' दिग्दर्शित केलेले आहे हे निःसंदिग्ध-पणे सिद्ध होते. आणि वेदान्त किंवा उत्तरमीमांसेच्या अपेक्षेने पूर्वमीमांसा आपोआपच खंडित होत असते, म्हणून पूर्वमीमांसेला 'मुळातच मोडलेला दात' असे जे म्हटले आहे तेही योग्यच आहे असे दिसून येईल. या विवेचनावरून ११ व्या ओवीचा उत्तरार्ध आणि संपूर्ण १२ वी ओवी यांमध्ये अनुक्रमे उत्तरमीमांसा आणि पूर्वमीमांसा ही दोन दर्शने प्रतिपादिलेली आहेत हे स्वच्छपणे प्रत्ययास येते.

आता राहिलेल्या सांख्य आणि योग या दर्शनांच्या जोडीचा विचार करूया. १३ व्या ओवीच्या प्रथम चरणात राजवाडे प्रतीत ' सत्तर्कवादु ' हा पाठ असून इतर प्रतीत ' सत्कारवाद ' हा पाठ आहे. त्यांची चर्चा करताना दांडेकर म्हणतात की, " येथे ' सत्तर्क ' किंवा ' कुतर्क ' यांची तुलना नसून, प्रारंभी ' सत् ' होते का ' असत् ' (शून्य) होते असा वाद आहे, आणि शून्य-वाद खंडित मानून, ' सद्वाद ' स्वीकारला आहे. म्हणून ' सत्तर्कवाद ' या पाठापेक्षा ' सत्कारवाद ' हा पाठ चांगला." यावर ज. स. करंदीकर उलट असे प्रतिपादितात: " पण ' सत्तर्कवाद ' या पाठांतूनही तोच अर्थ अधिक स्पष्ट होतो. सृष्टीच्या मुळाशी ' असत् ' होते की ' सत् ' होते याचा तर्कशास्त्राने विचार करून ' सत् ' तर्कवाद मान्य ठरविला आहे, हेच ' सत्तर्कवाद ' या पाठातून प्रतीत होत नाही काय ? ' सत्कारवाद ' या पाठाने तो अर्थ तितका स्पष्ट होत नाही." तात्पर्य, 'सत्कारवाद' हा पाठ घ्या किंवा ' सत्तर्कवाद ' हा पाठ घ्या, ' सत् ' चा विचार प्राधान्याने सांख्यदर्शनात होत असल्यामुळे येथे त्या पाठांनी ' सांख्यदर्शना'चा निर्देश केलेला आहे हे निश्चित. याप्रमाणे ' सांख्यदर्शना'चा निर्णय झाल्यानंतर आता ' योगदर्शना'चा निर्णय करणे शिल्लक उरते. परंतु ' योगदर्शन ' हेही ' सांख्यदर्शना ' च्या जोडीचेच दर्शन असल्यामुळे त्याचाही ' सांख्यदर्शना ' नंतर लागलीच पुढे निर्देश असावयास पाहिजे. आणि आमच्या मते तो तसा आहेही. १३ व्या ओवीतील ' धर्मप्रतिष्ठा ' या पदाने ' योगदर्शना'चा स्पष्ट उल्लेख होतो असे आम्हांस वाटते. तेव्हा त्याविषयी आता विचार करू.

'योगश्चित्तवृत्तिनिरोधः', ' तदा द्रष्टुःस्वरूपेऽवस्थानम्' अशी पातञ्जल योगसूत्राची दोन प्रारंभीची सुप्रसिद्ध सूत्रे आहेत. त्यांचा अर्थ असा : चित्तवृत्तींचा निरोध म्हणजे योग होय. आणि चित्तवृत्तींचा निरोध झाला म्हणजे द्रष्टयाचे स्वरूपाच्या ठिकाणी अवस्थान होते. चित्त-वृत्तींचा निरोध हे योगसिद्धीचे साधन आहे. आणि द्रष्टयाचे स्वरूपावस्थान ही योगाची सिद्धी आहे; योगाचे ध्येय—प्राप्तव्य आहे. स्वरूपावस्थान म्हणजे आपल्या स्वरूपाच्या ठिकाणी, आपल्या आत्मरूपाच्या ठिकाणी वास्तव्य होणे होय. द्रष्टा आपल्या आत्मरूपाच्या ठिकाणी राहतो. त्याला आत्म्याची प्राप्ती होते, आत्म-प्रतिष्ठा म्हणजे आत्मनिवास त्याला प्राप्त होतो. असा एकंदर वर उद्धृत केलेल्या योगसूत्रांचा सारांश किंवा मथितार्थ आहे. आता १३ व्या ओवीत ' धर्मप्रतिष्ठा ' हे पद आहे. त्या पदातील ' धर्म ' या शब्दाचा अर्थ काय ? धर्म म्हणजे आत्मा, आत्मस्वरूप होय. ' अणु-रेष धर्मः ' (कठ. १-२१), 'प्रवृह्य धर्म्यं अणुं एतं आप्य' (कठ. २-१३), ' एवं धर्मान् पृथक् पश्यन् '- (कठ. ४-१४),' जरामरणनिर्मुक्ताः सर्वे धर्माः स्वभावतः ', ' एवं धर्मा अजाः स्मृताः '. (माण्डूक्यकारिकः प्र. ४-१०,४६.) या सर्व ठिकाणी ' धर्म ' या शब्दाचा ' आत्मा ' असाच आचार्यांनी अर्थ केला आहे. तेव्हा आता ' स्वरूपावस्थान ' आणि ' धर्मप्रतिष्ठा ' हे शब्द स्वरूप व धर्म म्हणजे आत्मा आणि अवस्थान व प्रतिष्ठा म्हणजे राहणे, म्हणजे आत्मरूपाच्या ठिकाणी राहणे किंवा आत्मनिवासस्थान करणे असे हे समानार्थकच शब्द होत नाहीत काय ? आणि तसे ते मानले म्हणजे वर म्हटल्या-प्रमाणे ' स्वरूपावस्थान ' या शब्दप्रयोगाने जर योगाचे प्राप्तव्य, ध्येय बोधित होते तर ' धर्मप्रतिष्ठा ' या शब्दानेही तेच निर्दिष्ट होणार हे उघडच नाही काय ? आणि म्हणूनच १३ व्या ओवीतील ' धर्मप्रतिष्ठा ' या शब्दप्रयोगासारखाच ' स्वरूपप्रतिष्ठा ' हा शब्दप्रयोग योगसूत्र-३४ पाद ४ यामध्ये आलेला आहे हेही लक्ष-णीय आहे. ' सिद्धु अभयहस्तु ' या त्याच ओवीतील अन्यपदांनीही तेच निष्पन्न होते. ' अभय ' देण्याची सिद्धी ज्या हातात आहे तो ' सिद्ध अभय हस्तु ' होय. अद्भुत सिद्धी, अलौकिक शक्तिसामर्थ्य प्राप्त होणे हे ' योगदर्शना 'चे ठळक वैशिष्ट्य आहे हे सुप्रसिद्धच आहे. म्हणून इत्यर्थ हा की, १३ व्या ओवीच्या उत्तरार्धात ' योगदर्शन'च निर्दिष्ट झालेले आहे यात शंका नाही.

याप्रमाणे षड्दर्शनांचा विचार झाल्यानंतर आता त्यांच्या क्रमाचा विचार करणे प्राप्त आहे. वैदिक परंपरेत न्याय-वैशेषिक, सांख्य-योग आणि पूर्वमीमांसा-उत्तर-मीमांसा हा क्रम मानला जातो. आणि मानवी जीवनाचे अंतिम ध्येय जे अद्वैत तत्त्वज्ञान त्याच्या अपेक्षेने तो क्रम चढत्या श्रेणीचा किंवा परंपरेचा आहे. म्हणजे सृष्टीची मूळ तत्त्वे किंवा पदार्थ न्यायदर्शनात १६ मानली आहेत, येथून सुरुवात होऊन तत्त्वांचा संकोच होत - होत शेवटी वेदान्ताच्या म्हणजेच उत्तरमीमांसेच्या ' एकमेवाद्वितीयम् ' या अद्वैत तत्त्वज्ञानात त्यांचे पर्य-वसान झाले आहे. न्यायदर्शनाची मूळतत्त्वे १६ आहेत, वैशेषिकांची सात, सांख्याची दोन, योगाचे एक पण

अनुक्रमणिका

सगुण, ईश्वर पूर्वमीमांसेचे एक आत्मतत्त्व परन्तु ते क्रियासाध्य आणि शेवटी उत्तरमीमांसेचेही एकच आत्मतत्त्व परन्तु ते ज्ञानसाध्य असा वैदिक परंपरेच्या षड्दर्शनांचा क्रम चढत्या श्रेणीचा आहे. आणि तो त्या दृष्टीने बरोबरच आहे. परन्तु ज्ञानदेवांनी हा क्रम मानलेला दिसत नाही. वर उध्दृत केलेल्या त्यांच्या ओव्यांत, तर्कन्याय, वेदान्त किंवा उत्तरमीमांसा–पूर्वमीमांसा, आणि सांख्य–योग असा क्रम दिसून येतो. असा क्रम त्यांनी का मानला? गणेशाच्या सहा हातांत जी आयुधे आहेत त्यांच्याशी त्यांचा (दर्शनांचा) संबंध आहे काय? आयुधांच्या क्रमाप्रमाणे षड्दर्शनांचा क्रम की षड्दर्शनांच्या क्रमाप्रमाणे आयुधांचा क्रम असतो? मूळ वैदिक परंपरेत षड्दर्शनांचा जो क्रम आहे तसाच आयुधांचाही क्रम आहे काय? या प्रश्नांचा समाधानकारक उलगडा आम्हांला होत नाही. पण ज्ञानदेवांनी षड्दर्शनांचा जो क्रम मानला आहे आणि त्या क्रमाप्रमाणे गणेशाच्या हातांतील आयुधांचाही जो क्रम स्वीकारला आहे तो एका महत्त्वाच्या दृष्टीने बरोबर वाटतो. म्हणजे ते असे; हातांचा क्रम प्रायः ' दक्षिणोर्ध्व करक्रमात् ' म्हणजे प्रथम उजवा वरचा हात व नंतर उजव्या प्रदक्षिणेने इतर हात असा सांगतात. या क्रमाप्रमाणे ' वरदहस्त ' आणि ' अभयहस्त ' यांचा अनुक्रम त्यांनी मानलेल्या षड्दर्शनांच्या क्रमाप्रमाणे ' पाचवा ' व ' सहावा ' येतो. आणि ही हातांची शुभचिन्हे किंवा ' शुभमुद्रा ' म्हणजे ' वर ' देणे व ' अभय ' दर्शविणे, ही उजव्या हाताची असणेच केव्हाही प्रशस्ततर होय. पुढे दिलेल्या आलेखावरून ही गोष्ट स्पष्ट होईल. वैदिक परंपरेने मानलेल्या षड्दर्शनांच्या आणि त्यामुळे आयुधांच्याही अनुक्रमाने तसे जुळून येत नाही म्हणजे हातांची ती शुभचिन्हे किंवा त्या शुभमुद्रा उजव्या हातांच्या न होता डाव्या हातांच्या होतात. आणि असे होणे केव्हाही योग्य नाही. वर किंवा आशीर्वाद देताना आणि अभयाचे आश्वासन देताना कोणीही डाव्या हाताचा उपयोग करीत नाही, तर उजव्या हातानेच तो ती (म्हणजे वर आणि अभयाचे आश्वासन) देतो. या दृष्टीने ज्ञानदेवांचा षड्दर्शनांचा आणि आयुधांचा क्रम बरोबर आहे असे मानणे प्राप्त होते.

आता शेवटी गणेशाच्या हातातील आयुधांसंबंधी विचार करणे ओघानेच उपपन्न होत आहे. आयुध म्हटले म्हणजे त्याने दुसऱ्या कोणाचा तरी नाश करावयाचा असतो किंवा त्याने नाश करता येतो. या अर्थाने गणेशाच्या सहा हातांपैकी तीन हातांतच अनुक्रमे ' परशु ' ' अंकुश ' आणि 'खंडितु दंतु' ही तीन आयुधेच स्पष्टपणे दृग्गोचर होतात. परंतु गणेशाच्या सहाही हातांत आयुधे आहेत असे तर रूपकाच्या आरंभीच म्हटलेले आहे. तेव्हा बाकीची तीन आयुधे कोठे आहेत? अन्य तीन हातांपैकी एका हातात ' मोदक ' आहे आणि दुसऱ्या दोन हातांचे ' वरदहस्तु ' आणि ' अभयहस्तु ' असे वर्णन आहे. पण मग ' मोदक ' ' वर ' आणि ' अभय ' ही काय आयुधे समजावयाची? आणि ती आयुधाच्या व्याख्येप्रमाणे कशाचा नाश करीतात? वाच्यार्थाने त्यांना आयुधे म्हणून म्हणता येणे शक्यच नाही. पण लक्ष्यार्थाने त्यांना आयुधे म्हणून म्हणता येणार नाही काय? वर म्हटलेच आहे की आयुध म्हटले म्हणजे त्याने दुसऱ्या कोणाचा तरी नाश करायचा असतो किंवा त्याने नाश करता येतो. या व्याख्येप्रमाणे ' मोदक ', ' वर ' आणि ' अभय ' यांनी दुसऱ्या कशाचा नाश होत नाही काय? ' मोदकाने ' दुःखाचा किंवा भुकेचा नाश होतो, ' वराने ' अकल्याणाचा अशुभाचा किंवा ईप्सित-अभावाचा नाश होतो व ' अभयाने' भीतीचा नाश होतो असे दिसून येते. म्हणून लक्ष्यार्थाने त्यांना आयुधे का म्हणू नये? या दृष्टीने मग गणेशाच्या सहाही हातांत आयुधे असल्याचे सिद्ध होईल.

' ज्ञानेश्वरीतील षड्दर्शने ' या विषयावर कै. शि. म. परांजपे, डॉ. वा. ना. पण्डित, डॉ. शं. दा. पेंडसे, प्रा. अरविन्द मंगरुळकर, श्री. बाबाजी महाराज पंडित, पं. बाळाचार्य खुपरेकर इत्यादींनी विवेचन केले आहे. परंतु त्यांपैकी कोणी, ' नीति ' म्हणजे न्यायदर्शन कसे हे ठरविण्याच्या प्रश्नात घोटाळला आहे, कोणी ' बौद्ध - तमसंकेतु । वार्तिकांचा ' म्हणजे कोणते दर्शन याचा उलगडा करण्याच्या प्रयत्नात अडकला आहे, तर कोणी ' धर्मप्रतिष्ठा ' म्हणजे कोणते दर्शन याचा निश्चितपणे निर्णय करू शकला नाही. सारांश, न्यायदर्शन, पूर्वमीमांसादर्शन आणि योगदर्शन या ज्या तीन दर्शनांचा ज्ञानदेवांच्या ओव्यांत स्वच्छ निर्देश झालेला नाही, त्यांचा समाधानकारक आणि निःसंदिग्ध उलगडा कोणीही केलेला नाही. त्याचप्रमाणे परंपरेने मानलेल्या षड्दर्शनांचा क्रम आणि ज्ञानदेवांनी मानलेला त्यांचा क्रम यांमधील फरकही कोणी दाखविलेला नाही. तसेच गणेशाच्या सहा हातांतील आयुधे कोणती आणि त्यांचा क्रम कसा, परंपरेच्या

षड्दर्शनांच्या क्रमाप्रमाणे येणाऱ्या आयुधांचा क्रम बरोबर की ज्ञानदेवांनी मानलेल्या षड्दर्शनांच्या क्रमाप्रमाणे येणारा आयुधांचा क्रम बरोबर हेही कोणी समाधानकारक दाखविले नाही. दांडेकर यांच्या ज्ञानेश्वरीच्या आवृत्तीत एक षड्भुज गणेशाचे चित्र आहे. त्या चित्रातील गणेशाच्या हातांतील आयुधांचा क्रम, ज्ञानदेवांनी मानलेल्या षड्दर्शनांच्या आणि आयुधांच्या क्रमाप्रमाणे दोन ठिकाणी बरोबर नाही. म्हणजे गणेशाच्या डाव्या मधल्या हातातील आणि डाव्या तळच्या हातातील आयुधे त्यांनी ओव्यांत वर्णिलेल्या 'षड्दर्शनांच्या क्रमाप्रमाणे नाहीत. त्यांच्यांत अदलाबदल झालेली आहे. ज्ञानदेवांच्या क्रमाप्रमाणे ज्या हातात 'मोदक' पाहिजे त्या हातात 'दात' दिलेला आहे आणि ज्या हातात 'दात' पाहिजे त्या हातात मोदक ठेवलेला आहे. आता ज्ञानदेवांनीच ओव्यांत पूर्वमीमांसेच्या अगोदर उत्तरमीमांसेचा चुकीचा निर्देश केला आहे त्याला कोणाचा इलाज नाही. पण ज्ञानदेवांचा क्रम मानावयाचा म्हणजे आम्ही पुढे दिलेल्या आलेखांत दिल्याप्रमाणे षड्दर्शनांचा आणि आयुधांचा क्रम असला पाहिजे यांत शंका नाही.

पं. बाळाचार्य खुपेरकर यांनी तर स्वच्छ म्हटले की, एकंदरीत ज्ञानेश्वरांना येथे कोणती षड्दर्शने अभिप्रेत होती, हे एक मोठे कोडेच आहे. आजवर ज्ञानेश्वरीचे निरूपण करणारे संत, महंत, सांप्रदायिक व साक्षात्कारी अनेक होऊन गेले. पण कोणीही या कूटाचे समर्पक उत्तर दिले असल्याचे अद्याप दिसून येत नाही. (पाहा :--श्रीज्ञानेश्वरांच्या वाङ्मयाभ्यासाचे दिग्दर्शन. पृष्ठ-१४ सन१९६१) आम्ही आमच्या अल्पमतीप्रमाणे या कोड्याचा उलगडा करण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत लेखाच्या द्वारे केला आहे. आणि तो वाचून ज्ञानदेवींच्या अभ्यासकांचे समाधान होईल अशी आम्ही अपेक्षा करितो.

पुढील आलेखाने वरील सर्व विवेचनाचा एका दृष्टिक्षेपात स्वच्छ बोध होईल अशी अपेक्षा आहे.

शास्त्र	हात	प्रमेय	आयुध
१ वैशेषिक दर्शन	उजवा वरचा	तर्क	परशु
२ न्यायदर्शन	डावा वरचा	नीति (न्याय)	भेदु अंकुशु
३ उत्तरमीमांसादर्शन	डावा मधला	वेदान्त (ज्ञान)	मोदक (दुःखपरिहार)
४ पूर्वमीमांसादर्शन	डावा खालचा	वार्तिकांचा बौद्धमत संकेत (पूर्वमीमांसा) (क्रिया)	खंडितु दंतु
५ सांख्यदर्शन	उजवा खालचा	सत्तर्कवादु	वर (ईप्सित-आभावनाशे) (अशुभ-अकल्याण नाश)
६ योगदर्शन	उजवा मधला	धर्मप्रतिष्ठा	अभय (भीतिनाश)

• • •

साभार - स्वीकार

मातृपूजन : (संदर्भग्रंथ) संपादक अमरेंद्र गाडगीळ, वोरा अँड कं. पब्लि. प्रा. लि., मुंबई २; १२ रु.

देवीमहात्म्य : (सप्तशती ग्रथावरील मराठी भाष्य) दा. प्र. पाठकशास्त्री, वोरा अँड कं. पब्लि. प्रा. लि. मुंबई २; २० रु.

जीवनसेतु : (आत्मचरित्र) सेतुमाधवराव पगडी, कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे ३०; २० रु.

पु. शि. रेगे-वैश्विक, व्यक्तिवाची

● लेखक : प्रमोद काळे ●

● अनुवादक : अरविन्द मंगरूळकर ●

पु. शि. रेगे आणि त्यांच्या वाङ्मयीन कृती यांच्याविषयी लिहिताना भारतीय समीक्षावाङ्मयाच्या ज्या मूळ परंपरा आहेत, त्यांचा अनुसार करण्याचा फार मोह होतो. त्या परंपरांतील एक अशी की, लेखकाच्या चरित्रात्मक तपशिलाविषयी फारशी आस्था न वाळगणे. प्राचीन भारतीय समीक्षा असो, की आधुनिक भारतीय समीक्षा असो, वाङ्मयीन कृतीविषयी लिहिताना लेखकाचे चरित्र आणि त्याची कालस्थिती यांचा विचार करण्याचा अथवा मेळ घालण्याचा दृष्टिकोण भारतीय समीक्षाकारांमध्ये कधी रुजलाच नाही. सांस्कृतिक संदर्भविषय प्रकाशित करण्यासाठी एखाद्या लेखकाचे आणि त्याच्या वाङ्मयकृतींचे "वांशिक" परीक्षण करणे, किंवा लेखक आणि त्याच्या कृती यांचा अन्य सामाजिक घडणींशी संबंध लावून दाखविणे, अथवा विश्लेषणाची तंत्रे योजून लेखकाचे प्रकट-अप्रकट मन आणि त्याच्या कृतींमधील गर्भस्थ आणि वहिःस्थ अर्थान्तरांचे गूढ नाते जुळवून दाखविणे, अशा प्रकारच्या सांस्कृतिक, सामाजिक, मनोविज्ञानात्मक समीक्षा म्हणजे वस्तुतः चरित्रात्मक समीक्षेचेच अतिदेश होत. अशा प्रकारच्या समीक्षांचा प्रभाव पाश्चात्त्य समीक्षापद्धतींवर आणि लिखाणांवर दीर्घकालपर्यंत राहात आलेला आहे. त्यामुळे एखादा लेखक कितपत "भारतीय" आहे, कितीसा पारंपरिक वा आधुनिक आहे, एखाद्या सामाजिक वर्गाचा वा जातीचा तो कितीसा प्रातिनिधिक आहे, एखाद्या समाजस्थितीच्या बाबतीत किती "बांधील" वा "सुटील" आहे, त्याचे स्वत्व कोणत्या प्रकारचे आहे, अशासारखे प्रश्न भारतीय लेखक आणि त्यांच्या कृती यांच्या संदर्भात पाश्चात्त्यांकडून निरंतर विचारले जातात. ते विचारले जात असताना आणि त्यांची उत्तरे दिली जात असताना जातिसंस्कृती, समाजघडण, मनोविज्ञान आणि इतिहास यांचा भारतीय वाङ्मयाच्या द्वारे जो काय लाभ होत असेल तो होवो, पण एका विचाराने मात्र मन बेचैन राहून जाते की, यायोगे अस्सल वाङ्मयीन विचारणा ही एक तर विसरली जाते, किंवा बुद्ध्या डावलली जाते.

गेल्या अडतीस वर्षांमध्ये पु. शि. रेगे यांचे पुढील वाङ्मय प्रकाशित झालेले आहे — सात कवितासंग्रह, दोन लघुकथासंग्रह, दोन कादंबऱ्या, एक समीक्षाग्रंथ, आणि तीन एकांकिकांचा एक संग्रह. अशी एकूण तेरा[1] काहीशी छोटेखानी पुस्तके. तसे पाहिले, तर रेग्यांच्या वाङ्मयाने मराठी वाचकांची पकड कधीच घेतली नाही. एक श्रेष्ठ लेखक म्हणून रेग्यांचा केवढाही गौरव झालेला असला, तरी मराठीमधल्या कोणत्याही वाङ्मयीन चळवळीचे त्यांनी पुढारीपण केले नाही. मात्र याचा अर्थ असा नव्हे की, रेगे हे एकांडे शिलेदार आहेत, किंवा समानशीलांविषयी त्यांना अरुची आहे, अथवा त्यांना तुल्यबल असलेल्या लेखकांनी त्यांना वाळीत टाकिले आहे. रेग्यांच्या चरित्रामधल्या बाह्य घटनांकडे पाहिले असता त्यांना यश आणि मान्यता कशी मिळत गेली, ते सहज

१. कविता :
'साधना' (मुंबई : कलामण्डल, १९३१).
'फुलोरा' (मुंबई : केमकर, १९३७).
'हिमसेक' (मुंबई : शबरी-साहित्य, १९४३).
'दोला' (पुणे : देशमुख, १९५०; दुसरी आवृत्ती १९६०).
'गन्धरेखा' (मुंबई : ललित साहित्य, १९५३).
'पुष्कळा' (मुंबई : पॉप्युलर बुक डेपो, १९५९).
'दुसरा पक्षी' (मुंबई : मौज प्रकाशन गृह, १९६६).
लघुकथा :
'रूपकथ्थक' (मुंबई : कलापद्, १९५६).
'मनवा' (मुंबई : मौज प्रकाशन गृह, १९६८).
कादंबऱ्या :
'सावित्री' (पुणे : देशमुख, १९६२).
'अवलोकिता' (पुणे : देशमुख, १९६४).
समीक्षा :
'छांदसी' (पुणे : देशमुख, १९६२).
नाटके :
'रङ्गपाञ्चालिक आणि दोन नाटकें' (मुंबई : कलापद्, १९५८).

दिसते. १९१० साली जन्म; मुंबईमध्ये आणि नंतर 'लंडन स्कूल ऑफ इकनॉमिक्स'मध्ये शिक्षण; मुंबई सरकारच्या शिक्षणखात्यामध्ये अर्थशास्त्राचे यशस्वी प्राध्यापक म्हणून स्थान; आणि नंतर मुंबईच्या सुप्रसिद्ध एल्फिन्स्टन् कॉलेजचे प्राचार्य;— असा त्यांचा जीवनक्रम. परंतु १९५४–१९६० या कालावधीत त्यांनी 'छंद' या वाङ्मयाला वाहिलेल्या द्वैमासिकाचे जे संपादकत्व केले, तो त्यांच्या वाङ्मयीन कर्तृत्वाच्या फार उभारीचा काळ होता. या सर्वांचा परिपाक म्हणून त्यांना १९६५ साली पाचव्या अखिल-भारतीय लेखक-परिषदेचे उद्घाटन करण्याचा मान मिळाला, आणि १९६९ साली वर्ध्याच्या मराठी साहित्य-संमेलनाचे अध्यक्षपदही लाभले. रेग्यांच्या कवितांची इंग्रजी, जर्मन, डेनिश्, स्पॅनिश् आणि चिनी या भाषांमध्ये भाषांतरे झालेली आहेत.

इतके कर्तृत्व असूनही रेग्यांनी जे काही लिहिले किंवा ते लिहितात, ते केवळ स्वतःसाठी. याचमुळे आपल्या वाङ्मयाच्या द्वारा ते जो आत्मशोध, आत्मवेध घेतात, त्यात ते गुंग राहिलेले आहेत; आणि त्यामुळे इतरांनी आपले अनुक(स)रण करावे, अशी प्रेरणा ते देऊ शकले नाहीत; किंवा आपण एखाद्या वाङ्मयीन चळवळीचे केंद्र व्हावे, यालाही त्यांची अनुकूलता राहिली नाही. त्यांचा जीवनक्रम आणि तशीच त्यांची वाङ्मयसरणी ही दोन्ही काहीशी थंड प्रकृतीची राहिली. त्यात भडक बहुरंगीपणा कधी आला नाही, किंवा गुरुपदवीला नेणारी आत्मविश्वास् वृत्ती, तशीच छाप टाकून वश करण्याची प्रवृत्तीही दिसली नाही. रेग्यांच्या वाङ्मयीन दर्शनामध्ये जो एक 'केवलीपणा' आहे, शैलीमध्ये जी एक घासपूस आणि सुश्लिष्टता दिसते, आणि लेखनामध्ये जी सुशान्त वैचारिकता प्रत्ययाला येते, त्यांमुळे त्यांचे अनुकरण करणे हे नितान्त अवघड झाले आहे.

आधुनिक माणूस आणि आजचा लेखक यांच्या दुःख, तडफड, गुन्हेगारी, संभ्रम अशा काही निशाणीच्या खुणा रूढ झालेल्या आहेत. पण रेग्यांच्या कोणत्याही लेखनात यांतले काहीही नाही. त्यांची कविता आणि गद्य लेखन या दोहोंतही एक अविकृत शीतलता, सौम्यता आणि आत्मदर्शी साम्यावस्था प्रत्ययाला येते. लेखक या नात्याने रेग्यांचे जीवनविषयक दर्शन कमालीचे व्यक्तिवाची आहे. हे दर्शन मूलतः व्यक्तिवाची, पण विश्वात्मक पातळीवर नेलेले असे आहे. आत्मज्ञान हे रेग्यांना नितान्त महत्त्वाचे वाटते. आपल्या अस्तित्वाच्या सत्य स्वरूपात स्वतःला जाणून घेणे म्हणजेच विश्वाचे ज्ञान करून घेणे,— सृष्टिचक्राची नियतता जाणून घेणे होय. रेग्यांच्या अगदी अलीकडच्या कादंबरीत ('अवलोकिते'त) एमिल लुडविग्चे एक अवतरण आहे, ते या दृष्टीने मोठे साभिप्राय आहे :

> "As with Leonardo and Kepler, so with Goethe — casual experience was raised to vision and vision widened to embrace form; 'for it is with these phenomena as with poems — I did not make them; they made me' ".[२]

'अवलोकिते'च्या प्रास्ताविकात रेग्यांनी ह्या दर्शनाचे वर्णन असे केलेले आहे :

> सुरुवातीला कांहीं गोष्टी स्पष्ट केल्या पाहिजेत :
>
> एक दिवस दुसऱ्या दिवसासारखा असतो; आणि म्हणून आपण तो सतत वेगळा ठेवण्याचा खटाटोप करीत असतों.
>
> अंतर मोजण्यावर अवलंबून नसतं. अंतर अंतरही नसतं.
>
> शरीराला जे हवं असतं, नेवढंच शरीराला नको असतं; म्हणून आपण शरीर झालं पाहिजे आणि अशरीर राहिलं पाहिजे.
>
> विचार हा एकमार्गी असतो. त्याची समजून घालता येत नाहीं.
>
> आपण सर्वांचे बांधलले असतों; आणि तरीही आपण अगदी एकटे असतों. आपणांला आपलं बंधन नसतं.
>
> म्हणून आपल्याला आपल्यापासून सुरुवात करून पुन्हां आपल्यापर्यंत परत आलं पाहिजे, — काही झालं तरी.
>
> ती म्हणजे एक, दोन, तीन, चार— ज्यांना हवीं तीं नांवं द्यावीं. त्यांतलीच (किंवा त्या साऱ्यांना वगळून) एक 'किता. अवलोकिता हे तिचं मोठं तोंडभरू नांव.

प्रत्यक्ष, व्यक्तिवाचक आणि विशिष्टवाची, तसेच परोक्ष, व्यक्तित्वविहीन आणि विश्वात्मक ह्या एकाच संवेदनेच्या दोन रीती आहेत. कलावंताच्या साक्षात्कारामध्ये ह्या दोन ध्रुवांच्या रीती एकजीव होऊन जातात. पहिली मानवी मनात निगूढ असलेली, तर दुसरी त्याला अतीत, तत्त्वज्ञानात्मक. आनन्द कुमारस्वामी यांनी आपल्या एका निबंधात या दोन संवेदनारीतींचे फार चांगले विवेचन भारतीय तत्त्वज्ञानातले 'प्रत्यक्ष' (the immediate) आणि 'परोक्ष' (the mediate) हे शब्द योजून केलेले आहे. आनन्द कुमारस्वामी म्हणतात :

---

२. एमिल लुडविग् : 'गटे, द हिस्टरी ऑफ् मॅन्' (न्यूयॉर्क : पुटनॅम्, १९२८) पृ. ४१.

"It is man who by giving names to things ('नामधेय' – ऋग्वेद १०·७१·१) contracts and identifies (वि-धा, व्या-कृ, वि-क्लृप्) things into variety in Time and Space, and so completes the creation in its kinds, as is also to be understood in Genesis 2 : 19–20. By 'Man'— not you and I individually, but Universal Man as Seer ('ऋषि') or Poetic Genius ('कवि') is to be understood. No doctrine of solipsism is involved."[3]

या दोन संवेदनारीतींचा आविष्कार आणि त्यांचे संश्लेषण आपल्याला रेग्यांच्या दोन कादंबऱ्यांमध्ये आणि 'माधवी', 'रङ्गपाश्चालिक' आणि 'कालयवन' या तीन छोट्या नाटकांमध्ये दिसून येते.

'सावित्री' आणि 'अवलोकिता' या दोन कादंबऱ्यांमध्ये रूढ अर्थाने कथानक वा संविधानक नाहीच. पण त्यांत मानवी मनांचे जे प्रसंग आहेत, ते व्यक्तिवाची प्रत्यक्ष वास्तव होय. या प्रत्यक्ष वास्तवाचा प्रत्यय रेग्यांच्या शब्दयोजनेतून येतो. रेग्यांची शब्दयोजना ही झुळकांडी देणारी आणि कमालीची साधी असते. नित्याच्या बोलण्यातली मराठी भाषा आणि नादवाही लयदार संस्कृतभाषा यांचे तीत मीलन आहे. यामुळे एक प्रकारची विलक्षण अलिप्तता जशी जाणवते, तशी जणू वाकुल्या दाखविणारी एक मजेदार विनोदवृत्तीही तीत स्फुरत राहते. असे वाटते की, शब्दांचा निव्वळ खेळ करण्यानही रेग्यांना खूप गम्मत वाटत असली पाहिजे. शब्दांचा नाद ते झेलतात, आणि तो ते त्यांच्या अर्थाशी तोलतात. आणि त्यांतून मुक्त रचना निर्माण करितात. शब्दांची गम्मत आणि क्रीडा हा रेग्यांच्या कृतींतील महत्त्वाचा भाग आहे. शब्दांना ते स्वतंत्र व्यक्तित्वाची प्रतिष्ठा देतात. त्यांच्या कृतींत शब्द हे स्वतःच्या मूलभूत अधिकाराने अस्तित्व धारण करतात. अमूर्त चित्रकारीमध्ये ज्याप्रमाणे रंग आणि आकार यांना अस्तित्व असते, तसे. इतके असूनही त्यांच्या शैलीमध्ये एक प्रकारचा कमावलेला सपाटपणा असतो. सखोलता, अनुभवाचे क्षेत्र किंवा यथादर्शन ही जी निसर्गवादाची आपापल्या परींनी असलेली अंगे, ती ते आवर्जून येऊ देत नाहीत. या कारणामुळे रेग्यांनी आपण होऊन एखाद्या मध्ययुगीन लेखकाची भूमिका घेतल्याप्रमाणे वाटते. कारण वर सांगितलेली अंगे ही प्रबोधनोत्तरकालाची वैशिष्ट्ये आहेत. एका दृष्टीने रेग्यांची शैली ही राजपूतशैलीच्या लघुचित्रांची (miniatures) आठवण करून देते. विषय आणि प्रसंग रेखाटताना स्थलकालांची जाणीव बाजूला ठेवणारी सपाट पण घाटदार रचना, आणि त्याच वेळी अशी काही सूक्ष्म तपशिलाची सुनिश्चित शैली की ती अमक्या-एका कालाला बांधलेली आहे, हे सहज जाणवते. या राजपूत लघुचित्रांमध्ये राधाकृष्णांची अनाद्यनन्त प्रीती चित्रिलेली असते. आणि तरीही त्यांचा वेष आणि आविर्भाव पाहिला म्हणजे कृष्ण हा एक रजपूत राजकुमार असल्याचे, राधा ही राजकन्या आणि वृन्दावन हे राजप्रासादातले एक उद्यान असल्याचे सहज कळते. रेग्यांच्या लेखनात प्रत्यक्ष आणि परोक्ष ही अशीच मांडीला मांडी लावून बसलेली असतात.

रेग्यांची तीन नाटके[4] ही अतिशय वेधक आहेत, कारण त्यांच्या द्वारा रेग्यांनी मराठीमध्ये नाट्यरचनेचा एक अभिनव प्रकार निर्माण केला आहे. मराठी रंगभूमीवर आज अनुकरणात्मक, निसर्गवादी नाटके ही अतिशय लोकप्रिय झालेली आहेत. पण रेग्यांची नाटके ही त्यांहून सर्वस्वी वेगळी आहेत. रेग्यांनी हा अभिनव नाट्यप्रकार निर्माण करताना त्यात नृत्य, शब्दांची जादू आणि संगीत यांना एक दृश्य प्रतिमारूप दिले आहे. जपानमधील 'नोह' हा एक नाटकप्रकार सोडला, तर अशी निर्मिती अन्यत्र नाही. भाववृत्तीतील प्रशान्तता आणि वैचारिक प्रतिमा यांच्याही बाबतीत रेग्यांच्या नाटकांची 'नोह'–नाटकांशी तुलना होऊ शकेल. ही नाटके केवळ वाचण्याच्या हेतूने लिहिलेली नाहीत, हे लक्षणीय आहे. परंतु महाराष्ट्रातल्या रंगभूमीवर कल्पनाशून्य बाजारूपणाने जो एक धुमाकूळ घातलेला आहे, तो पाहता रेग्यांच्या या नाटकांचा कधीकाळी प्रयोग होईल, असा संभव दुरापास्त आहे.

व्यक्ती आणि प्रसंग यांच्या दृष्टीने विचार करता ह्या नाटकांचे वातावरण कधीकाळच्या तरी भूतकाळातील आहे. 'माधवी'चे वातावरण बाहीसे अनामिक असे गेल्या सहस्रकातील आहे. तर उरलेली दोन नाटके प्रागितिहासकालातली — म्हणजे महाभारतयुगातली

३. आनन्द के. कुमारस्वामी, "परोक्ष", 'द ट्रॅन्सफॉर्मेशन ऑव्ह् नेचर इन् आर्ट' (न्यूयॉर्क : डोव्हर, १९५६), पृ. १३१.

४. 'माधवी. एक देणे', 'कालयवन' आणि 'रङ्गपाश्चालिक'.

भांवावूनही जाते. येथे आपली आशा व्यर्थ असल्याचे उत्तरेला एकदम जाणवते आणि ती म्हणते :

"सख्यांनो, पण हें नाहिं व्हायचें खरें!"

उत्तरेमधला हा आकस्मिक बदल, ही विषण्णता, ही व्यर्थता तिच्या सख्यांना उलगडत नाही. तेव्हा ती म्हणते :

उत्तरा : नें तेव्हांच मला कळलें
वस्त्रें ही घेऊन आला तुम्हीं.
मी केवळ पांचालिका!
हट्ट करावा केवळ पांचालिकेच साटीं!

या वेळी उत्तरेची आई सुदेष्णा प्रवेश करते, आणि आनंदाने तिला सांगते की,

"वत्से, तुज त्यांनी स्वीकारिलें."

उत्तरेने काढलेली आशंका विसरून तिच्या सख्या आनंदाने धुंद होऊन जातात. पण उत्तरेला कळते.अर्जुनाने आपल्याला सून म्हणून पतकरले आहे, हे आईकडून जाणून घेण्याची तिला आता आवश्यकता राहिलेली नसते.

नाटकाचा शेवट गीताने होतो. हे गीत नाटकामध्ये वेगवेगळ्या कृतींच्या वेळी योजिलेले आहे. या गीतात उत्तरा ही "नववयसा"— तारुण्याच्या देहलीवर असल्याचे वर्णिले आहे. हे गीत नाटकात अनेकदा येऊन गेलेले आहे. प्रथम बाहुल्यांच्या खेळातल्या उत्तरेच्या वर्णनाच्या वेळी. नंतर उत्तरेच्या भूमिकेतल्या वाणिनीच्या वर्णनाच्या समयी. मग उत्तरा आपल्या कल्पनेतल्या अर्जुन-बृहन्नलेच्या प्रेमाचा स्वीकार करते त्या वेळी. आणि शेवटी अपूर्त प्रीतीच्या काही क्षणांमध्ये उत्तरा जेव्हा स्त्रीत्वाला पोहोचते त्या प्रसंगी. गीतातले शब्द जवळपास तेच आहेत. पण वेगवेगळ्या प्रसंगी त्यांतून सूचित होणाऱ्या अभिनयकला मात्र सर्वस्वी भिन्नभिन्न आहेत.

'रङ्गपाञ्चालिक' हे नाटक तसे पारंपरिक नसले, आणि 'माधवी'पेक्षा मनोविश्लेषणात्मक असले, तरी भावभावना रंगविण्याच्या बाबतीतला त्यातील संयम विलक्षण आहे. त्यात कथित आहे अत्यल्प, अकथित–सूचित बहुत. अर्जुन-बृहन्नला आणि उत्तरा यांचे संबंध त्यात नजाकतीने सूचित केलेले आहेत. मानवी भावांची धूसर अवस्था सर्वभर टिकविलेली आहे. आणि ती टिकविताना विश्लेषणाचा प्रयत्न नाही. तसेच, व्यक्तीच्या भावभावनांना अशा अथवा तशा प्रकारच्या प्रेमाचा शिक्का मारण्याचाही सायास नाही.

नाटकाची दृश्यप्रतिमा[५] नाटकाच्या आकलनासाठी — अन्तःपुरातून दिसणाऱ्या दर्शनाच्या दृष्टीने अत्यावश्यक आहे. तीत राजाच्या अन्तःपुरात मध्यभागी बाहुल्यांचा मंच आहे. बाहुल्यांचा खेळ खेळण्याचे जिचे दिवस अद्यापि गेले नाहीत, अशा एका कन्यकेचे ते प्रेमजीवन आहे. तो एक प्रच्छन्न कॅमेरा आहे, की ज्याच्या छायाचित्रणात बाहुल्या आणि खऱ्याखुऱ्या मुली या नृत्याच्या प्रतिमांत रूपान्तर पावतात आणि त्या एका सूक्ष्म छिद्रातून आलेल्या प्रकाशामध्ये वावरताना दिसतात.

'रङ्गपाञ्चालिक' आणि 'माधवी' ही नृत्यनाट्ये आहेत. मात्र त्यांच्या लयी आणि शैली सर्वस्वी भिन्न आहेत. 'माधवी'मधील गती आणि हालचाली संथ-मंद आहेत; अभिनयमुद्रा ठराविक आहेत; ताणतणाव अन्तर्मुख आहेत; आणि प्रवाह केन्द्रोत्सारी आहे. यामुळे त्याची नोह-नाटकाशी सहजीच तुलना होऊ शकते. 'रङ्गपाञ्चालिका'ची जात भारतीय नृत्याच्या उद्दिष्टांशी मेळ साधते. त्यातील नृत्यमुद्रा, नृत्याची अवस्थाने आणि गती मुख्यतः शिल्पात्मक असून त्यांच्या द्वारा प्रतिमा आणि मूर्ती यांची निर्मिती होते.

'कालयवन' हे या संग्रहातले तिसरे नाटक तुलनेने खूपच मोठे आहे, – संकल्पनेच्या भव्यतेत आणि विषयाच्या व्याप्तीमध्येही. पाच प्रमुख पात्रांव्यतिरिक्त त्यात इतरही पुष्कळ पात्रे आहेत. त्यांतल्या काहींना ह, क्ष, य, ज्ञ अशा संज्ञा दिलेल्या आहेत.

यापूर्वीची दोन नाटके ही एका अर्थी काव्ये आहेत. ती एका अथवा अनेकविध आवाजात गाता येतील, नाचता येतील. पण 'कालयवन' हे बव्हंशाने नाटक म्हणून रचलेले आहे. नाटकात आपण अपेक्षितो, तशी यात बहिर्मुखी कृती दिसते. यात किती तरी घटना घडतात. सांकेतिक अर्थाने त्यांना "कृती" म्हणता येईल, की घडणारी ये-जा-रूपी ती आधुनिक अर्थाची "कृती" आहे, हे कदाचित विवाद्य ठरेल.

दृश्यरूप आणि संविधानक या दृष्टींनी 'कालयवन' हे उपव्यावर करावयाचे नेत्राकर्षक भव्य नाट्य आहे. ते

५. याच्या संपूर्ण विवेचनासाठी पाहा:— Timo Tiusanen, O'Neill's Scenic Images (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968) पृ. १०–१८.

मथुरानगरीत घडते. मथुरेचा झोटिंगराजा कंस याच्या वधानंतर बलराम आणि कृष्ण हे अतिशय लोकप्रिय शासक झाले आहेत. जरासंधाच्या आक्रमणांपासून त्यांनी मथुरेचे वारंवार संरक्षण केलेले आहे. पण त्यानंतर कालयवन नावाचा एक विलक्षण अपरिचित शत्रू मथुरेवर चाल करून येण्याच्या तयारीत आहे. हा काळ आनंदोत्सवाचा आहे. पिके तयार झाली आहेत. शेजारच्या गावांतून, खेडयापाडयांतून कितीतरी किसान, आभीरक हे मथुरेला लोटले आहेत. तसेच, गायक आणि नटनर्तकही या आनन्दोत्सवाची मौज लुटावयाला आलेले आहेत. या सर्व जल्लोषामध्ये कालयवनाच्या आगामी भयानक हल्ल्याची वार्ता एखाद्या वदमुरासारखी पसरलेली असते. उत्सव आणि मिरवणुका यांमध्ये नगरातले सर्व विविध लोक एकत्र येतात,– नागरिक, सैनिक, राजनीतिज्ञ, तसेच अपरिचित, आभीरक, गोकुळच्या गोपगोपी, नाटकमंडळयांमधले नटनर्तक, द्यूतकार आणि नुसता उत्सव बघण्याचा आनंद लुटणारेदेखील. पण कालयवनाच्या हल्ल्याची अफवा जसजशी गाढ होत जाते, जसजशी एकमेकांविषयीची भीती आणि आशंका लोकांच्या मनाचा कब्जा घेऊ लागते, तसतशी उत्सवी जनता फुटू लागते. मृत्यू आणि विनाश यांच्या उन्मादी भयाने झपाटलेल्या एका अफाट जनसंमर्दामध्ये तिचे मग रूपान्तर होते. प्रत्येकाचे डोळे आता कृष्णाकडे लागलेले असतात. तोच त्यांचा वीरपुरुष,— त्यांचा देव. तोच त्यांचे रक्षण करणारा. पण कृष्ण तर कुठेच दिसत नाही. मग तो पळून गेला की काय? आणि कालयवन तरी कोण आहे? त्याला कोणी पाहिले आहे? नागरिक आणि बाहेरून आलेले लोक जेव्हा हे प्रश्न विचारू लागतात, तेव्हा मूळचा संभ्रम अधिकच गडद होतो.

कृष्ण आणि कालयवन यांतील कोणीही पात्र म्हणून नाटकात प्रवेश करीत नाही. मात्र त्यांची गूढ उपस्थिती अथवा अनुपस्थिती हीच नाटकाला गती देते. या दोघांचा विरोध हाच नाटकाला नाट्यगुण देतो. आणि हे दोघे म्हणजे प्रेम आणि भय यांची प्रतीके आहेत. एका वैशिष्ट्यपूर्ण रीतीने हे नाटक दूरचे आहे, "परोक्ष" आहे. पण या दोघांच्या विरोधाचा परिणाम, नगरात उडालेली धांदल, दाणादाण ही मात्र दृश्य आहेत, "प्रत्यक्ष" आहेत.

या नाटकातील प्रमुख पात्रे अशी : कुब्जा, – मथुरेतली एक दासी आणि कृष्णाची भक्त. सौमिल, — एक नट, आणि कृष्णाचा स्नेही. अक्रूर,— एक राजनीतिज्ञ, यादवांचा एक प्रमुख नेता, आणि कृष्णाचा नातेवाईक. राधा,— गोकुळची गोपी आणि कृष्णाची प्रेयसी. आणि आभीरक,— एक द्यूतकार. आभीरकावाचून इतर सर्व पात्रे ही कृष्णाशी या-ना-त्या नात्याने जोडलेली आहेत; आणि त्यांतल्या प्रत्येकाच्या मनात कृष्णाची आपल्या परीने घडविलेली विशिष्ट प्रतिमा आहे.

पहिले दृश्य कुब्जेच्या घराचे आहे. कृष्ण सापडत नाही, म्हणून सौमिल मोठा बेचैन झालेला आहे. जरासंधाच्या गुप्तचरांनी सबंध मथुरा नगरी भरून गेलेली असून तो कोणत्याही वेळी अकल्पितपणाने नगरीचा कब्जा घेणार आहे, अशी त्याने आवई ऐकलेली आहे. पण अक्रूराने त्यांना आश्वासिलेले आहे की, अशा वार्ता जरी दाट पसरलेल्या असल्या, तरी नगरीचे संरक्षण उत्तम प्रकारे झालेले आहे. सैनिकांना आणि नगररक्षकांना कोणाही संशयिताला अटक करण्याची आणि बाहेरच्या लोकांना नगरात येण्याची बंदी करण्याची सक्त ताकीद दिलेली आहे. पण स्वतः अक्रूरालाही कृष्ण कितीतरी काळ भेटलेला नाही. दुसऱ्या दृश्यात अनेक प्रसंग आहेत, आणि ते सर्व जवळपास एकाच वेळी उत्सवाच्या ठिकाणी घडलेले आहेत. ते सर्व झपाट्याने घडतात, — चित्रपटातली बदलती दृश्ये एकत्र सांधून घ्यावी त्याप्रमाणे. जसे,

१. आभीरक हा मथुरेत आलेला एक नवखा आहे. तो द्यूतकार असून उत्सवासाठी आलेला आहे. दोन नगररक्षक त्याला पकडून प्रश्न विचारताहेत.

२. घाबरलेले नागरिक अक्रूराला घेरून प्रश्न विचारताहेत. ऐकलेल्या वार्ता खऱ्या आहेत की नाहीत, हे त्यांना अक्रूराकडून जाणून घ्यावयाचे आहे. आणि कृष्ण आहे तरी कुठे?

३. हे सर्व उत्सवातल्या जल्लोषाच्या पार्श्वभूमीवर घडत आहे.

४. कुब्जा आणि सौमिल कृष्णाचा शोध करीत फिरताहेत.

५. उत्सवासाठी आलेले गोप उत्सवाबद्दल बोलत आहेत. या गर्दीत राधा जी हरवलेली आहे, तिच्याबद्दल, आणि कालयवनाचा हल्ला होणार, त्याबद्दलही बोलत आहेत. इतक्यात गाणे गात, नाचत लोकांचा मेळावा येतो. त्यानंतर जो संवाद होतो, त्यात असे दिसते की, या सर्व लोकांना आपापल्या भीतीने पछाडलेले आहे. ते अक्रूराला प्रश्न विचारतात. पण अक्रूराला त्यांच्या भयाचे निरसन करता येत नाही. तेव्हा ते भांबावतात आणि पळून जातात.

६. राधा प्रवेश करते. राधाच काय ती भयापासून सर्वथा विमुक्त आहे. रात्र भयाण आहे. प्रत्येकजण दुसऱ्याचा शोध करण्यात मग्न आहे.



तिसरे दृश्य गावाबाहेरच्या एका उंचवटयावरचे आहे. वेळ पहाटेपूर्वीची. सौमिल्ल आणि कुब्जा भयाने पछाडलेल्या मथुरेचा वेध घेतात. द्यूतकार आभीरक नगरातून येतो. तो आता घरी जायला निघाला आहे. त्याचे घर वृन्दावनाच्या थोडे पलीकडे आहे. तो येथे पुरा नवखा आहे. त्याला कृष्णात काहीच स्वारस्य नाही. फार काय, द्यूतापलीकडे त्याला कशातच स्वारस्य नाही. त्याचे जग म्हणजे द्यूत. मध्यंतरी सौमिल्ल नगरात काय घडले आहे, ते पाहण्यासाठी नगरात जाऊन येतो. आल्यावर तो सांगतो की, कृष्ण-बळरामांनी कालयवनाला हुलकावणी देऊन मथुरेच्या बाहेर कुठेतरी नेले आहे. मथुरेत आता कृष्णही असणार नाही. तितक्यात राधा येते. तिचे सोबती तिला कधीच सोडून गेले आहेत. वृन्दावनाला जाण्यासाठी ती एखाद्या गाडीच्या शोधात आहे. "तू कोण आहेस?" असे कुब्जा तिला विचारते. आपण राधा असल्याचे आणि उत्सवासाठी आल्याचे ती सांगते. "कालच्या धांदलींत तूं काय केलंस? कुठं सांपडलीस तर नाहींस?" असे कुब्जा तिला विचारते. तेव्हा —

राधा : छे, छे. मला यांतलं कांहीच माहीत नव्हतं. सांगूं? ... मी आलें होतें मनांतल्या गीतासाटीं शब्द शोधायला.

[दुरून रथाचा आवाज]

कुब्जा : आणि ते तुला सांपडले?... खरंच सांपडले असणार!... राधिके, — [रथाचा आवाज जवळ येत आहे.]

सौमिल्ल : आणखी एक येते आहे वाटतं! केवढी धूळ उडते आहे!... केवढी धूळ उडते आहे? रथ दिसतो हा ... भरधांव येतो आहे, अगदीं तेजाच्या पात्यासारखा. [हांक मारतो.] होऽऽऽ ओ-हो-होऽऽ... किती सफाईने थांबवला त्यानं... कुब्जामाई, पहा, पहा तरी —

[कुब्जा जवळ जाऊन पाहूं लागते. राधा व आभीरक हळू हळू उतरतात. पहांट होते.]

[पडदा]

नाटक येथे संपते, आणि कृष्ण, — सतत झुलकांडी देणारा कृष्ण क्षितिजावर आल्यासारखा दिसतो.

'माधवी'मधल्या गुंफेचे आवरण आणि 'रत्न-पाञ्चालिका'तले अन्तःपुर यांतून आपण येथे बाहेरच्या मोकळ्या जगात येतो. कुब्जेच्या घरामधून आपण बाहेर पडतो; उघडया रस्त्यांवर येतो; नगरीतल्या उत्सवस्थळी दाखल होतो; आणि शेवटचे दृश्य तर गावाबाहेरच्या एका टेकाडावरच आहे, की जेथून सगळी नगरी दृष्टीच्या टप्प्यात येते. जो शोध चाललेला आहे, आणि जो व्यापक होता-होता सरतेशेवटी विश्वालाच कवेत घेतो, जो शोध आपल्यापासून सुरू होऊन विश्वापाशी संपतो, त्या शोधाचे हे दिक्प्रतीकच आहे.

यापूर्वीच्या दोन नाटकांपेक्षा 'कालयवन' वेगळे आहे. एकच अनुभव यात भिन्नभिन्न व्यक्तींच्या वाट्याला आलेला आहे. निरनिराळ्या व्यक्तींना एकच अनुभव वेगवेगळ्या प्रसंगांमध्ये कसा वेगवेगळा होतो, याचे यात रेखाटन आहे. कुब्जा, सौमिल्ल आणि अक्रूर यांना कृष्ण हा स्वामी आहे, स्नेही आहे; त्यामुळे त्यांच्या ठायी भक्ती आणि प्रेम यांचा आविष्कार दिसतो. नागरिकांना आणि येणाऱ्या गोपांना कृष्ण हा वीरपुरुष आणि त्राता आहे; त्यामुळे त्यांच्या ठायी श्रद्धा आणि निष्ठा आहे. काल-यवनाचा हल्ला होणार या भयामुळे ह्या अनुभवाचे स्वरूप पुन्हा बदलते. त्राता कृष्ण याच्या जागी आक्रमक कालयवन येताच हा अनुभव बदलतो. फक्त राधा आणि द्यूतकार आभीरक हे या व्यक्तींपेक्षा वेगळे उठून दिसतात. ही दोघे अनुपस्थित कृष्णाशी किंवा प्रति-कृष्ण जो कालयवन त्याशी जुडलेली आहेत. फक्त राधा आणि आभीरक, — एक आहे गीतकार आणि दुसरा आहे द्यूतकार. दोघेही मूलस्वरूपी आहेत. आपण जे आहो, ते आहो, ह्या जाणिवेचा साक्षात्कार झाल्यामुळे त्या दोघांना कृष्णाच्या मायेपासून आत्यन्तिक विमुक्ती लाभलेली आहे; आणि तेच कृष्णरूप झालेले आहेत.

पूर्वीच्या दोन नाटकांपेक्षा हे नाटक क्रमाक्रमाने, प्रसंगा-प्रसंगाने प्रवास करीत पुढे जाते. यातली तीन दृश्ये म्हणजे आरंभ-मध्य-अवसानाची दृश्ये आहेत. पण त्यांतले दुसरे दृश्य एक परीने अतिशयच आधुनिक आहे. त्यातल्या घटना विविध स्थळी एकाच वेळी घडत असलेल्या दाखविलेल्या आहेत. आणि त्या एकमेकींलगत आहेत. एका दृष्टीने चित्रपटातल्या संक्रामत जाणाऱ्या भावांच्या बांधणीप्रमाणे. दुसऱ्या एका दृष्टीने मध्ययुगीन युरोपात जी धर्मविषयक नाटके उदयाला आली, त्यांच्या नमुन्याप्रमाणे हे दृश्य आहे. त्यांतही "घरे" आणि "वाडे" यांची अशीच लगत-लगतची दृश्ये दाखविलेली असत.

'कालयवना'त प्रेम आणि भय या दोन प्रवाहांचा संघर्ष आहे. तसेच, स्व आणि स्वेतर यांतील द्वैतभावही गृहीत आहे. मग हा स्वेतर किती का रूपे घेईना,— तो कधी कृष्ण असेल, कधी कालयवन होईल. पण या दृष्टीने विचार करता हे नाटक रेग्यांच्या नेहमीच्या बांधणीपेक्षा थोडे बाजूस फटकलेले आहे. कारण त्यांच्या नित्याच्या बांधणीत आत्मशोधाच्या द्वारा विश्वाची उभारणी सूचित असते. हे नाटक तसे नाही. राधेच्या शेवटच्या शब्दांनी हे उघड होते. दुसरेजण जेव्हा कृष्णाच्या शोधाचा आटापिटा करीत होते, तेव्हा ती आपल्या मनातल्या गीतासाठी शब्द शोधीत होती. "परोक्ष" असलेला कृष्ण राधेला सापडलेल्या शब्दांत "प्रत्यक्ष" झाला, संनिध आला, व्यक्तिवाची बनला. तिला आता कृष्णाचा शोध करण्याची जरूर राहिली नाही. कारण मनातल्या गीताच्या रूपाने तो निरन्तरच तिचा होता. ती तो होती.

आधुनिक भारतीय वाङ्मयात रेगे यांची ही तीन नाटके म्हणजे अद्वितीय निर्मिती आहे. आत्मचिन्तन हे जर तत्त्वज्ञान — सत्ताशास्त्रात्मक तत्त्वज्ञान — म्हणावयाचे असेल, तर ही नाटके म्हणजे तत्त्वज्ञानात्मक नाटके होत. पण त्यांची पायाभूत प्रतिमा दृश्य आहे, श्राव्य आहे. आणि म्हणूनच त्यांचे स्वरूप ज्याला अस्सल रंगभूमी म्हणता येईल, अशा प्रकारचे आहे.

[मिनसोटा विद्यापीठ]
यू. एस्. ए.

Books Abroad : AN INTERNATIONAL LITERARY QUARTERLY
Volume 43, Number 4
AUTUMN, 1969

• • •

अनुक्रमणिका

वृकोदर भीम हाच पांडवकथेचा नायक

(शेवटचा भाग)

● अ. ज. करंदीकर ●

याज्ञसेनी आणि भीम

याज्ञसेनीला सुख देण्यासाठी सतत झटणारा तिचा प्रिय पती भीम हाच होय. अर्जुनावर तिचे प्रेम अधिक असले तरी तो बहुतांशी युधिष्ठिराच्या इच्छेप्रमाणे वर्तन करणारा असल्याने पांचालीचा धर्माशी विरोध आला तर तिला अर्जुन आपला पक्ष उचलून धरील, अशी अपेक्षा करता येत नसे. स्वतः भीमाने कीचकवधापूर्वी म्हटले आहे. 'अहमेवहि ते कृष्णे विश्वास्यः सर्वकर्मसु। अहमापत्सु चापि त्वां मोक्षयामि पुनःपुनः' भीम हा वायुपुत्र होता, हे व्यासांच्या वाचकांना माहीत आहेच. नक्षत्रचक्रात स्वाती हे वायूचे नक्षत्र. या नक्षत्रावर जन्मल्याने भीमाला वायुपुत्र ही संज्ञा प्राप्त झाली होती. या नक्षत्रासंबंधी सुमेर आणि अक्कड प्रदेशात ज्या परंपरा प्रचलित होत्या, त्यांचा भीमाच्या चरित्रचित्रणात व्यासांनी चांगलाच उपयोग करून घेतला आहे. स्वातीच्या ताऱ्याला सुमेरमध्ये सिवजीअन्ना म्हणजे पशुपाल स्वर्गीय, अर्थात आकाशातील पशुपती मानीत असून त्या ताऱ्याच्या देवतेला पापसुकाल (पाप = नर, युवा, परतंत्र असणे, अवलंबून राहणे. सुकाल = दूत.) अशी संज्ञा होती. 'Papsukal is described as the attendent of Anu and Ishter, lord of bliss, lord of the earth and husband of the queen of copper Ishter-kypris, Aphrodite. In the legend of the descent of Ishter to the underworld, it is Papsukal, the messenger of the mighty gods who informs sungod of the woes wrought by the departure of the goddess; पापसुकाल हा मुख्यतः अनु आणि इश्तर यांचा अनुचर, आनंदाचे निधान आणि पृथ्वीचा पती तसेच ताम्रदेवी, इश्तर-कुप्रिस्-आफ्रोदिते हिचा पतिही; इश्तर ही ताम्रयुगातील देवता असून तिला इराक आणि ग्रीस या देशांतून ताम्रदेवी असे म्हणत. तिच्या संतापी स्वभावाला अनुरूप अशीच ही संज्ञा होती इश्तर जेव्हा पाताललोकी गेली, तेव्हा तिच्या अभावी पृथ्वीची दीनवाणी अवस्था झाली होती, तिचे वर्णन करून तिच्या वंदिवासाकडे यानेच सूर्याचे लक्ष वेधिले. इश्तरचे पाताललोकी गमन म्हणजे शुक्राच्या अस्ताचा, अर्थात् रविशुक्रमीलनाचा काल असल्याने तिच्या अभावी पृथ्वीची झालेली दीनवाणी अवस्था सूर्यालाच सांगणे उचित. शुक्रास्ताच्या काळात मंगलकार्ये करू नयेत, असा संकेत असल्याने त्या काळात पृथ्वीची अवस्था दीनवाणी होते. असो, वर सांगितल्याप्रमाणे पापसुकाल हा परतंत्र आणि दूत असल्याने वायुपुत्र हनुमान आणि भीम हे दोघेही परतंत्र आणि दूत बनले आहेत. गिल्गामिश काव्याच्या नायकाने इश्तरवर असाही आरोप केला होता की या देशातील एका प्राचीन राजावर तू प्रेम केलेस आणि सरतेशेवटी आपल्या जादूने तू त्याला व्याघ्र बनविलेस. भीम राजा नसला तरी युवराज होता आणि त्याच्या प्रियेच्या जादुगिरीमुळे तो पशुकोटीतील व्याघ्र बनला नसला तरी दुःशासनवधाच्या प्रसंगी नरव्याघ्र बनलाच. अशा प्रकारे प्रत्येक क्षणी इश्तरचे चरित्र नेत्रापुढे नसले तर महाभारताच्या कथानकाच्या पार्श्वभूमीचे ज्ञान नसल्याने त्याचे स्वारस्य, औचित्य, निदान अपरिहार्यता व्यक्त होत नाही. आपल्या दुर्गेप्रमाणेच इश्तरला सिंह, व्याघ्र ही वाहने प्रिय होती. पूर्वावतारातील या सिंह, व्याघ्र वाहनांच्या स्मृतीमुळेच आरण्यक पर्वात द्रौपदी ही अनेकदा नरव्याघ्र भीमावर आरोहण करताना आढळते. त्याच्या उलट विराटपुरीतील भूमिगत जीवन हे वस्तुतः इश्तरच्या पातालनिवासाचे परिवर्तित स्वरूप या नात्यानेच वर्णिले असल्याने त्या यमपुरीत तिला वाहून नेण्याचे काम युधिष्ठिराने अर्जुन नेरगललाच सांगितले. 'धनंजय समुद्यम्य पांचालीं वह भारत। राजधान्यां निवत्स्यामो विमुक्ताश्च वनादितः ॥' इराकमधील देवलोकाचे द्वार जे बाबिलोन, तेथील प्रमुख वेशीला इश्तरचेच नाम दिले असून ती या ताम्रदेवीच्या

अनुक्रमणिका

अभिरुचीला अनुसरून ब्राँझ, अर्थात कांसे या धातूचीच बनविली होती. असो. वायुपुत्र म्हणून भीमाचा जसा स्वातीशी संबंध येतो, तसाच हलधर बलरामाच्या भूतेश (Bootes) या तारकापुंजात स्वातीचा ताराच प्रमुख असल्याने भीम हा बलरामदादांचा गदायुद्धातील शिष्य बनला आहे. इराकी ज्योतिषशास्त्रात भूतेश आणि ओरायन या दोनही तारकापुंजांना सिबजी अन्ना, स्वर्गातील पशुपती ही संज्ञा असल्याने भूतेश-बलराम हा ओरायन धृतराष्ट्राचा पक्षपाती बनला होता. ओरायन् धृतराष्ट्र आणि स्वातिपुत्र भीम यांचे तारकापुंज परस्परविरोधी दिशांना असल्याने अंध धृतराष्ट्राच्या आलिंगनाच्या तावडीत सापडून भीमाचा चुराडा होत नाही. वैदिक वाङ्मयात स्वातीला निष्ट्या असे नाम आहे. त्याचा अर्थ बहिष्कृत, समाजबाह्य, चांडाली अथवा म्लेंच्छ असाही होतो. या चांडालीशी भीमाच्या चरित्राचा संबंध न जोडणारे सभ्य टीकाकारसुद्धा भीमाला समाजबाह्यच मानतात. पण निष्ट्या ही समाजबाह्य असली आणि स्वाती ही नक्षत्रमालेपासून सुदूर असली तरी नक्षत्रिय प्रजापतीच्या हृदयस्थानीच तिची वस्ती आहे. यामुळे अतिसभ्यपणामुळे धर्मार्जुनांसारख्या स्थितप्रज्ञांना जेव्हा मानवी हृदयातील भावनांचा विसर पडतो, तेव्हा पांचालीला पांडवांपैकी एकट्या भीमाचेच स्मरण होते. वर ज्या भूतेश तारकापुंजाचा उल्लेख केला, तो मूलतः भूतपती रुद्रांचा तारकापुंज होय. भूतेश रुद्राने समुद्रमंथनातील हलाहलाचे सेवन केले, या कथेला अनुसरून पांडवांपैकी एकट्या वायुपुत्र भीमावर दुर्योधनाने विषप्रयोग केल्याची कथा व्यासांनी आदिपर्वात समाविष्ट केली आहे. ' केशीविषस्य पात्रेण यद्रुद्रेणापिबत् सह ' या वेदवचनाला अनुलक्षून आकाशात ज्या आर्या याज्ञसेनीचा केशपाश शोभत आहे, तिच्याच वाट्याला खरोखरी हे विषपान यावयाचे. पण व्यासांनी तिला अपमानाचे दारुण हलाहल सेवन करावयाला लावल्यानंतर तिचा वेणीसंहार करण्याचे कार्य ज्या भीमसेनाकडे सोपविले होते, त्यालाच आधी विषपान करावयाला लावून अपमान-विषाचा प्रतिकार करण्याची शक्ती प्राप्त करून दिली होती.

वायूसंबंधी इराणी परंपरा

वायूसंबंधी इराणी परंपरा सांगताना माक्स डुंकेर यांनी आपल्या प्राचीन काळाच्या इतिहासात लिहिले आहे. ' In the Avesta, Vayu who blows before morning sunlight and scares away the goblins of the night, takes a prominent position. The heroes of ancient days cried aloud to Vayu for Victory and he brought help to them all. He is the strongest of the the strong, the swiftest of the swift, girded up and active, higher in stature, broader in the hips and shoulders, than the rest of the gods.' इराणातील वायूच्या या वर्णनाला अनुसरून इतर पांडव झोपले असतानाच निशाचर हिडिंबाशी भीमाची लढाई जुंपते. इतर निशाचरांचाही त्यालाच संहार करावा लागतो. सर्व संकटप्रसंगी इतर पांडवांना त्याचेच स्मरण होते आणि अपेक्षेप्रमाणे तोच त्यांना संकटांतून मुक्त करतो. भीमाचे शरीर आणि आहार यांचा उल्लेख करण्याचे कारण नाही. इराणी परंपरेप्रमाणे यमराजाने प्रजेला सुख द्यावे याकरिताही वायूची प्रार्थना करीत. Vayu is entreated that Yima may be the most merciful of all creatures and that under his dominion, he may make cattle and mankind immortal ' ' In the Avesta Verethraghna also appears in the form of the wind.' तेव्हां कुंतीचे ज्येष्ठ आणि कनिष्ठ पुत्र धर्मार्जुन हे वायुपुत्रावर किती अवलंबून असत, हे या इराणी परंपरेवरूनही स्पष्ट होईल.

हिडिंबवधामुळेच राजसूय यज्ञ करण्याचा संकल्प

युधिष्ठिराची खांडवप्रस्थात स्थापना झाल्यानंतर त्याच्या मनात राजसूय करण्याचा विचार आला, तेव्हा त्याने कृष्णाला द्वारकेहून पाचारण करून त्याचा अभिप्राय विचारला. खरे म्हणजे भारतीय परंपरेप्रमाणे राजसूय यज्ञ हा अनेकदा राजकुलांचा नाश करण्याला कारणीभूत झाला असल्याने तो अपशकुनी मानला जातो. रामाला राजसूय यज्ञ करण्याची इच्छा झाली असताना भरताने त्या यज्ञाचा निषेध केल्यामुळे त्याने आपला विचार बदलून अश्वमेध केला असे असून कृष्णाने युधिष्ठिराला हा यज्ञ करण्याला प्रोत्साहन दिले. मात्र एवढीच अट घातली की या यज्ञाचा उपक्रम करण्या-पूर्वी जरासंधाचा वध केला पाहिजे. कारण या वेळी जरासंधाने ८६ राजे जिंकून बंदिवासात ठेविले असून आणखी चौदा राजांना पकडून आणल्यानंतर एकंदर

१०० राजांचा पुरुषमेध करण्याचा त्याचा विचार आहे. हा जरासंध अतो बलाढ्य असला तरी त्याचे हंस आणि डिभक या नावाने प्रसिद्ध असलेले सेनापती कौशिक आणि चित्रसेन (स तु सेनापती लोके सस्मार भरतर्षभ। कौशिकं चित्रसेनंच तस्मिन्युद्ध उपस्थिते ॥ ययोस्ते नामनी लोके हंसेति डिभकेति च।')हे अलीकडे दिवंगत झाले असल्याने आता त्याला मारणे शक्य आहे. या हंसडिभकांची अधिक माहिती हरिवंशाच्या भविष्यपर्वात १०३ ते १३१ या अध्यायात आली आहे. त्या माहिती-प्रमाणे हे शाल्व देशाच्या ब्रह्मदत्त राजाचे पुत्र असून यज्ञयागांचे अत्यंत अभिमानी होते. अरण्यवासी परमहंस मुनींचे दंडकमंडलू काढून घेऊन आणि कौपीन फाडून ते त्यांना गृहस्थाश्रम पाळून यज्ञयाग करण्याचा उपदेश करीत. या हंसडिभकांनीं द्वारकेत कृष्णाला संदेश पाठविला होता की आमचा पिता ब्रह्मदत्त राजसूय यज्ञ करणार असून त्याच्या यज्ञाकरिता मिठाचा पुरवठा करण्याचे काम द्वारकाधिशांनी करावे. या संदेशाला उत्तर म्हणून द्वारकाधिशांनी त्या बंधूशी पुष्कर येथे युद्ध केले. या युद्धात पराभूत होऊन ते मथुरेकडे हटले असता यमुनातीरावर रामकृष्णांची त्यांच्याशी निर्वाणीची लढाई झाली. या लढाईत सभापर्वात कृष्णाने सांगितल्याप्रमाणे, हंस मेला अशी कंडी पिकल्याने डिभकाने यमुनेत प्राण दिला. त्या-नंतर डिभकाने यमुनेत प्राणत्याग केल्याची सत्यकथा ऐकून हंसानेही त्याच सरितेत आत्मसमर्पण केले. ' हतो हंस इति प्रोक्तमथ केनापि भारत। तत् श्रुत्वा डिभको राजन्यमुनांभस्यमज्जत॥ तथा तु डिभकं श्रुत्वा हंसः परपुरंजयः। प्रपेदे यमुनामेव सोऽपि तस्यां न्यमज्जत॥ या युद्धात जरासंधाने भाग घेतल्याचा उल्लेख कृष्णाने सभापर्वात केला असला तरी पांडवांच्या इतिहासाच्या दृष्टीने अतिशय महत्त्वाचा हिडिंबासुरही या युद्धांत बळरामाशी लढला, ही गोष्ट कृष्णाच्या भाषणावरून कळून येत नाही. मोडकांनी केलेल्या हरिवंशाच्या मराठी भाषांतरावर कळते की कृष्णविरोधी यादवांचा एक नेता विचक्र याचा मित्र, या नात्याने हिडिंबासुरही या लढाईत निकराने लढला. या लढाईत हंस, डिभक, जरासंध, हिडिंबासुर यांपैकी कोणीच रामकृष्णांच्या हातून निधन पावले नाहीत. विचक्राला मात्र कृष्णाने मारले. रामकृष्णांच्या पराक्रमाच्या या मर्यादा समजल्या म्हणजे जतुगृहदाहानंतर हिडिंबासुराच्या अनपेक्षित वधाची वार्ता भारतात पसरल्यानंतर या महान् शत्रूचा वध झाला कसा, याचा कृष्णाने कसून शोध केला असला पाहिजे. अथवा जतुगृहाचा दाह आणि हिडिंबासुराचा वध यांच्या कालानुक्रमावरून, पुढे कीचकवधानंतर दुर्योधनाने जे अनुमान काढले, तेच अनुमान कृष्णाने या प्रसंगी काढले असले पाहिजे. याचा काहीच विचार न करता दुर्गाबाई भागवत यांनी निःशंक मनाने व्यासपर्वात लिहिले आहे. ' अर्जुन आणि कृष्ण यांचे सख्य असल्या-मुळेच कृष्णाने या वेळी, स्पर्धकाची भूमिका न स्वीकारता अर्जुनालाच पण जिंकण्याला प्रोत्साहन दिले. द्रौपदी स्वयंवरापूर्वी पांडवांची आणि कृष्णाची गाठभेट झाल्याचा उल्लेख महाभारतात नाही. तेव्हा दुर्गाबाईंचे वरील वाक्य केवळ ललितलेखनाच्या सदरात पडते. स्वयंवरानंतर, हिडिंबासुराला मारून जरासंधपक्षाचा एक आधारस्तंभ नष्ट करणाऱ्या भीमाची आणि अंगार-पर्णाला जिंकणाऱ्या अर्जुनाची कृष्णाशी पहिलीच भेट झाली. जरासंधाचा यादवांना पुन्हा उपद्रव होऊ नये, याकरिता खांडवप्रस्थात पांडवांचे वर्धिष्णु राज्य स्थापून आणि त्याची सुदृढ पायावर स्थापना करण्या-करिता स्वतः अर्जुनासह खांडववनाचे दहन करून मगच श्रीकृष्णाची स्वारी द्वारकेला परत गेली. इथे ही गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे की तडकाफडकी निष्ठुर निश्चय करून त्याप्रमाणे कृती करण्यात स्वतः कृष्णाची स्पर्धा कदाचित वसुदेव आणि कुंतीच करू शकतील. वसुदेवाने आपल्या मुलाला वाचविण्याकरिता कृष्णाला नंदसदनी ठेवून निःशंक मनाने स्वमित्राची कन्या उचलून नेऊन कंसाच्या स्वाधीन केली. कुंतीनेही आपल्या भावाच्या अनुकरणाने एक निषादी आणि तिची पाच मुले ही जतुगृहात निजलेली पाहताच जतुगृहाला भीमाकडून आग लावून निर्विकार चित्ताने आपल्या पुत्रासह तेथून निर्गमन केले. पुढे राजसूय यज्ञात कृष्णाने असाच तडका-फडकी शिशुपालाचा वध केला. यामुळे असे वाटते की युधिष्ठिराने जेव्हा राजसूय यज्ञ करण्याची इच्छा व्यक्त केली, तेव्हा जरासंधाच्या हस्तकांनी राजसूयाच्या निमित्ताने आपला जो अपमान केला होता, त्याचा स्वतः जरासंधावर सूड उगविण्याचा क्षण सन्निध आला आहे, हे ओळखून कृष्णाने यज्ञाचा संकल्प सोडण्यापूर्वी जरासंधाचा वध करण्याचा धर्माला उपदेश केला आणि रामसौमित्रांना स्वतःसह घेऊन जाणाऱ्या विश्वामित्रा-प्रमाणे भीमार्जुनासह मगध देशाकडे प्रयाण केले. असले तत्काळ निर्णय करण्याची सवय नवीन उपनिवेश

स्थापणाऱ्या नेत्यांना असते. कृष्णाने द्वारकेचा उपनिवेश स्थापून खांडववन लागवडीला आणण्याच्या कार्यात पांडवांना साहाय्य केले. यावरून (Pioneer) अग्रगामी या नात्याने त्याची योग्यता कळून येते. इथे अशी कल्पना मनात येते की परशूने झाडे तोडून फुटकळ भूमी शेतीला उपलब्ध होत असली तर वनदहनाने फार मोठ्या प्रमाणावर लागवड करण्याची संधी लाभते. म्हणजे भार्गव परशुरामाच्या भक्तांची कोकणातील कृषी आणि कोकण-स्थेतरांची देशावरील शेती यांच्यातील अंतर हे परशु-प्रयोगाने लागवडीला आणलेली भूमी आणि वनदहनाने लागवडीला आणलेली भूमी यांच्यातील अंतर होय. असो. भीम आणि जरासंध यांचे वैर हा, झेउसची राणी हेरा हिने हेराक्लीजशी केलेल्या वैराचाच भारतीय प्रतिध्वनी होय. रॉबर्ट ब्राउन यांच्या प्रिमिटिव्ह कॉन्स्टेलेशन्स या ग्रंथात (खं. १ पान–११९) चित्रा ताऱ्याला झेरा असे नाम असल्याचा उल्लेख आहे. जरासंधाची जीवनदेवता जी जरा ती हीच. चित्रा नक्षत्र हे कन्या आणि तूळ या राशींत विभागलेले असल्याने जरासंधाच्या दोन मातांनी वाटून घेतलेले आम्रफळ ते हेच. ते अर्धे आम्रफळ प्रत्येकीने खाल्ल्यामुळे प्रत्येकीला झालेले अर्धे बालक जरा राक्षसीने (हेरा = झेरा) जोडले आणि त्याने आपल्या जीवनदेवतेच्या पूर्वेतिहासाला अनुसरून हेराक्लीजच्या भारतीय अवतारांशी वैर आरंभिले. भारतात आलेल्या ग्रीक यवनांनी श्रीकृष्ण हा आपला हेराक्लीज असल्याचे ओळखून कित्येकांनी हेलिओडोरोस-प्रमाणे त्याची उपासनाही आरंभिली. पण खरा हेराक्लीज भीम असून त्याच्याकडूनच कृष्णाने जरासंधाचा वध करविला. इथे ही गोष्ट सांगावयाची राहून गेली की ग्रीक पुराणकथांचे रॉबर्ट ग्रेव्हजसारखे तज्ज्ञ हेरा देवतेला वृद्धा म्हणजे पर्यायाने जरा म्हणूनच ओळखतात. तेव्हा केवळ अक्षरसादृश्याच्या आधारावर मी हेरा–जरा (झेरा) हे समीकरण मांडतो आहे, असे अतज्ज्ञांना वाटावयाला नको. तज्ज्ञांना या सर्व गोष्टी सुव्यक्तच आहेत. हेरा देवतेच्या आख्यानांतून प्रसूतीच्या समयी तिने केलेल्या साहाय्याचा अथवा अडथळ्यांचा उल्लेख नेहमी येतो. त्याला अनुसरूनच सभापर्वातील जरा देवतेने जरासंधाची शकले जुळवून त्याची सुखप्रसूती घडवून आणली.

द्रौपदी आणि आफ्रोदिते अप्तूर्या

रोममधील एक प्रसिद्ध भूगोललेखक स्ट्राबो यांनी आपल्या ' Geographica ' या ग्रंथात (११–२–१०) आफ्रोदिते अप्तूर्या या देवतेच्या मंदिराचा उल्लेख करून तिच्या अप्तूर्या नामासंबंधी पुढील आख्यायिका सांगितली आहे. ' According to the myth, the giants were intending violence to the goddess, she calls Heracles to her aid and hides him in a cave. Then she promises to offer hersell to each of the giants in turn; and as each enters Heraecles treacherously slays him.' राक्षसांनी आफ्रोदिते देवतेवर बलात्कार करावयाचे ठरविले, तेव्हा तिने हेरक्लीजला आपल्या गुहेत लपवून ठेविला आणि राक्षसांना पाळीपाळीने आपल्याकडे यावयाला सांगितले. त्याप्रमाणे क्रमाक्रमाने तिच्याकडे येणाऱ्या राक्षसांना हेरॅक्लीजने मारून टाकले. अशा प्रकारे विश्वासघाताने राक्षसवध करण्यामुळे तिला तद्वाचक ग्रीक धातूवरून अप्तूर्या नाम प्राप्त झाले, अशी ग्रीक पंडितांची समजूत होती. आफ्रोदितेप्रमाणेच अथेन्सची आथेने देवताही अप्तूर्या असून तिचा पिता झेउस् हाही अप्तुर होता. अथेन्समध्ये प्रतिवर्षी अप्तूर्या नावाचा मोठा उत्सवही करीत. या अप्तूर्या उत्सवाची आणि अप्तुर नामाची परंपरा वेदकालाइतकी प्राचीन आहे. ' वैदिक आर्यांचे ज्योतिर्विज्ञान ' या ग्रंथात इंद्राच्या अप्तुर या नामाची चर्चा करताना लिहिले आहे, चित्रा तारेशेजारी वैदिक परंपरेतील अप आणि अपांवत्स हे तारे आहेत. चित्रा, अप, अपांवत्स इत्यादी तारका मिळून जो तारकापुंज होतो, त्याची सुमेरी देवता इप् हीच आहे. सुमेरी भाषेत इप् धातूचा अर्थ सृष्ट्युत्पत्ती करणे, असा होतो. याच इप् नामाचा ऋग्वेदात अप् या नामाने पाचसात वेळा तरी उल्लेख येतो, ' शतक्रतुं अप्तुरं ' (३–५१–२) त्याचप्रमाणे अग्नीलाही अप्तुर् (३–२७–११), (१–३–८) (१–११८–४) म्हटले असून ' अप्तूर्यम् ' या प्रयोगाचा उपयोग (३–१२–८), (३–५१·८) या ठिकाणी केला आहे ग्रीकांची आथेने देवता ही जशी अप्तूर्या तशीच त्रितोजेनिया म्हणजे त्रितजन्या होती. या त्रिताचे स्थान हस्तनक्षत्रातील एका विशिष्ट ताऱ्याच्या ठायी असल्याचे मी ' ज्योतिर्विज्ञानात ' दाखवून दिले आहे. या देवतेला झेउस्ने आपली

पत्नी हेरा हिच्या साहाय्यावाचून जन्म दिला, या आख्यानाचा अर्थ अधिक व्यक्त करून सांगण्याचे कारण नाही. या सर्व विवेचनावरून वैदिक आणि ग्रीक आर्यांतील अप्तुर् देवांचा सारा रोख सुमेरी संस्कृतीतील इप् देवावर होता, हे कळून आले म्हणजे विराट राजाची सुदेष्णा राणी ही चित्रा, चित्रेसन्निधचा पहिल्या प्रतीचा ठळक तारा अप हाच कीचक, आणि त्याच्याजवळचा अपांवत्स हा क्षुद्र तारकांचा पुंज अनुकीचक असल्याचे सुव्यक्त होईल. ग्रीक आफ्रोदितेप्रमाणेच शुक्रादेवी असलेल्या याज्ञसेनीने हेराक्लीजप्रमाणे तूळ या वायुराशीचा, स्वाति नक्षत्राचा पुत्र असलेल्या भीमसेनाला संकेतस्थानी लपवून त्याच्याकडून कीचकाचा वध करविला आणि आपल्या अप्तूर्या नामाची परंपरा सार्थ केली. महाभारतातील आख्यानात अनुकीचकांची तादृश आवश्यकता नाही. तथापि ग्रीक परंपरेला अनुसरून त्यांचाही हेरॅक्लीज भीमसेनाला वध करावा लागला. ग्रीक आथेने देवी-प्रमाणेच द्रौपदी ही अयोनिसंभवा आहे, पण ती त्रितजन्या नसून यज्ञवेदीची कन्या आहे, हे पूर्वीच दाखवून दिले आहे. चित्रा, अप, अपांवत्स इत्यादी तारे मिळून होणाऱ्या तारकापुंजाला बाबिलोनी ज्योतिषात एन्तेनमास्लम हे नाम असून त्याचा अधिपती इलु इप् हा आहे. असुर्या देशाच्या भाषेत त्याच तारकापुंजाला अप्पर्ु हे नाम आहे. याचे क्षेत्र सायन तूळ वीस अंशापुढे चालू होते. निनिप् आणि इप् ही उभयता सुमेरी परंपरेप्रमाणे जगन्मातापिता होती. ग्रीक अप्तूर्या देवतेने ज्या हेरॅक्लीजकडून आपल्यावर अत्याचार करू पाहणाऱ्या राक्षसांचा संहार करविला त्याचा विस्तार सायन तूळ २८ पासून मकर ८ पर्यंत पसरला आहे. हेरॅक्लीज आणि भीम हे उभयता वडीलभावांचे अंकित असल्याने त्यांना नित्य अमानुष पराक्रम करावे लागले.

कीचकाची प्रतिराजाची भूमिका

कीचकाने द्रौपदीला स्वगृही आमंत्रण करताना म्हटले आहे. ' प्रवादेन हि मत्स्यानां राजा नाम्नायमुच्यते। अहमेव हि मत्स्यानां राजा वै वाहिनीपतिः ॥ ' विराट हा नामधारी राजा असला तरी खरोखरीचा राजा मीच आहे. पण कीचकाचे हे उद्गार विराटपर्वाच्या प्रारंभी धर्मराजाने काढलेल्या उद्गारांच्या सपशेल उलट आहेत. ' मत्स्यो विराटो बलवान् अभिरक्षेत् स पांडवान्। धर्मशीलो वदान्यश्च वृद्धश्च सुमहाधनः ॥ ' या वचनातील अभिप्रायाप्रमाणे विराट राजा पराक्रमी असून भारतीय युद्धात तो पराक्रम करूनच मारला गेला. या विरोधाचा परिहार प्राचीन परंपरांचे ज्ञान असल्यास होऊ शकतो. बाबिलोनचा इतिहासकार बेरोसस् याने तेथील एका सणाचे पुढील वर्णन केले आहे. ' The festival lasted five days in an atmosphere of carnival. Masters were obedient to slaves. An individual robed as a king was paraded about in solemn pomp. Berosus mentions the name given to the mock king Zoganes. Strabo (Geographica XI 8·4-5) represents the Sacaean festival as intimately connected with the worship of the Persian goddess Anaities. The Persians take a condemned Criminal and seat him on the royal throne. He is allowed to order any one about, drink, have a good time, have his way at his leisure with royal concubines. No one restrains him from doing, he pleases.' या उताऱ्यावरून कळून येते की, इराक आणि इराण या देशांत प्राचीन काळी एक पाच दिवसांचा सण साजरा करीत. (त्याच्या इराकी सकाइ-आए आणि इराणी अंद्रगाह या नामावरून तो इंद्रध्वजाच्या उत्सवाच्या दिवसांतच करीत असावेत, असे दिसते.) ' तस्मिन् वर्षे गतप्राये कीचकस्तु महाबलः। सेनापतिर्विराटस्य ददर्श द्रुपदात्मजाम् ॥ ' या दिवसात एका प्रतिराजाची स्थापना करीत. त्याला मनःपोक्त आहार-विहार करू देत. त्याच्या इच्छेविरुद्ध कोणीच जात नसत. राजाच्या भोगदासींशीही तो या दिवसांत विहार करू शकत असे. या दिवसांत दास हेच राजे असत. (अर्थात् काही मर्यादित प्रमाणात.) एव्हरीमॅनच्या विश्वकोशात अशीही माहिती दिली आहे की या प्रति-राजांच्या राजवटीत सर्व स्वाऱ्या स्थगित करीत. या प्राचीन सणाची वर्णने इराक, इराण, रोम इत्यादी देशांच्या इतिहासांतून, तसेच टॉयन्बींच्या इतिहासाभ्यासात आणि पारेतोंच्या समाजशास्त्रावरील ग्रंथात संशोधकांना उपलब्ध होऊ शकतील. ही वर्णने वाचली म्हणजे कीचक हा प्रतिराजा कसा, तो सैरंध्रीचा निःसंकोचपणे अभिलाष कसा करू शकतो, कीचकवधानंतर लगेच कौरव आणि त्रिगर्त हे मत्स्यावर स्वारी का करतात, इत्यादी गोष्टींचा

उलगडा होतो. तेव्हा ग्रीक पुराणातील अप्तूर्या देवीचे आख्यान, तसेच प्राचीन इराकइराणमधील दासांना प्रतिराजे करून नंतर त्यांना मुलित्तु अथवा अनाहिता देवीला बळी देण्याची परंपरा यातून कथावस्तू घेऊन व्यासांनी कीचकवधाचे आख्यान सजविले आहे, हे उघड आहे. या प्रतिराजाचे झोगानेस हे नावही इपू देवाच्या स्थानाशी संबद्ध आहे. फाइनोमेना या ग्रीक ज्योतिष-ग्रंथात up Aigupton Zugon असा संदर्भ येत असून त्याचा अर्थ रॉबर्ट ब्राउन यांनी jugum, the beam of the balance असा दिला आहे. तेव्हा आकाशातील तूळ राशीच्या दांडीचे नाम प्रतिराजाला देत असत, असे दिसते. त्यावरून कीचक अथवा वेळू या नावाचे प्रयोजन कळून येते. आफ्रोदिते या ग्रीक देवतेला Thoure असेही नाम असल्याचे धर्मनीतिज्ञान-कोशावरून कळून येते. आफ्रोदिते ही प्रथम मृत्युदेवताही होती. हिचे अक्कड-मधील मुलितु हे नाम कदाचित् मृत्यूचाच अपभ्रंश असेल. याचे इराणी रूप मुलित्ता आणि महाभारतातील सैरंध्रीचे मूळचे पण आता लुप्त झालेले नाम मालती. मालती शब्दाचा अर्थ निशा आणि ज्योत्स्ना असल्याने कृष्णाद्रौपदीने ते नाम अज्ञात-वासात धारण केले होते. महाभारताच्या भांडारकर आवृत्तीतहि सुदेष्णेने द्रौपदीला तू मालिनी आहेस का, असा प्रश्न केल्याचा उल्लेख आहे. त्या प्रश्नांतील इतर सर्व नामांप्रमाणेच तिने हेही नाम धारण केले नसावे, असे व्यासरचनेशी परिचित असणाऱ्यांना सहज कळून येईल. तेव्हा अज्ञातवासात द्रौपदीने प्रचलित पाठांतील मालिनी हे नाम घेतले नसून मालती हे नाम घेतले असावे, अशी माझी कल्पना आहे आणि ही कल्पना चिपळूणकर मंडळीच्या विराटपर्वाच्या अनुवादात मालती हे नाव आलेले पाहून सुचली, हेही इथे सांगितले पाहिजे; कोणालाही बळी देण्याच्या क्षणी यजमानाच्या हाती जवाची 'कणसे' असत, यावरून कन्या राशीतील कणीस हाती धरणाऱ्या देवतेचा बलिदानाशी किती निकटचा संबंध होता, याची कल्पना येईल. प्रचलित आवृत्तीतील मालिनी पाठासंबंधी अशी एक कल्पना सुचते की, आफ्रोदिते मेलानी (कृष्णा) या नावाशी सदृश असे मलिना नाम द्रौपदीने अज्ञातवासात घेतले असल्यास त्याचे स्वारस्य न कळल्याने त्याचे मालिनी हे रूपांतर होऊ शकेल.

आथेने आणि द्रौपदी

द्रौपदीचे चरित्र जरी इश्तर आणि आफ्रोदिते या शुक्रदेवींच्या चरित्रांच्या अनुकरणाने सजविले असले तरी द्रौपदी जेव्हा वाद घेते, तेव्हा तेव्हा ती आथेने या विद्यादेवीचा भारतीय अवतार असल्याची जाणीव करून देते, याविषयी शंका नाही. माझी अशी समजूत आहे की महाभारताच्या मंगलाचरणाच्या श्लोकांत ('नारायणं नमस्कृत्य नरं चैव नरोत्तमम् । देवीं सरस्वतीं चैव ततो जयमुदीरयेत् ॥') तीन ज्ञानदेवतांचाच उल्लेख केला आहे. सुमेरी परंपरेप्रमाणे एआ हा नारायण, जलनिवासी देव असून तो सर्वज्ञ आहे; या ज्ञानाचा उपयोग तो जगाच्या पालनपोषणाकरिता करतो. (He is imagined as possessed of all knowledge and wisdom which he used only to befriend and protect. रागोझिन, खाल्डिया.) या श्लोकांतील दुसरा देव नर हा आपल्यांत ऋषी म्हणून प्रसिद्ध असला तरी त्याचे सुमेरी परंपरेतील स्वरूप गुरुग्रह असल्याचे आपल्याला अविदित आहे. युद्धदेव मंगळ या नात्याने नेरगल अर्जुन आत्मज्ञानाला अनधिकारी असला तरी नुसता नेर म्हणजे गुरुग्रह या नात्याने तो नारायणाचा शिष्य बनण्याला अधिकारी होता. मंगलाचरणातील नारायण आणि नर कृष्णार्जुन असल्याने त्या श्लोकातील सरस्वती ही सर्वज्ञ नारायणाची आवडती सखी द्रौपदी हीच असली पाहिजे, हे उघड आहे. टिळकांनी या श्लोकांत चैवच्या स्थानी व्यासांनी स्थापना केली असली तरी ती उचित नाही. व्यासांनी या मंगलाचरणात तीन ज्ञानदेवतांचे स्मरण करण्याच्या निमित्ताने आपल्या महाकाव्यांतील सर्वांत प्रमुख अशा तीन पात्रांचा उल्लेख केला आहे. त्यांच्या पंक्तीला या ठिकाणी स्वतः कवीला बसविणे उचित वाटत नाही.

भीम आणि हेरॅक्लीज

ग्रीक भाषेतील हेरॅक्लीजच्या कथांतून त्याने स्वर्गो-द्यानातून सोन्याची सफरचंदे आणल्याची एक कथा प्रसिद्ध आहे. या कार्यानिमित्त तो उत्तरेकडील पर्वतावर भ्रमण करीत असताना तेथे एका खडकाला खिळून ठेवलेल्या प्रोमेथियसचे दर्शन झाले. तेव्हा त्याने प्रोमेथियसच्या यकृताचे लचके तोडणाऱ्या गरुडाला बाण मारून त्याचा छळ थांबविला. नंतर त्याच्या सांगण्यावरून हेरॅक्लीजने अटलास दैत्याला सोन्याची सफरचंदे आणावयाला

पाठवून त्याच्या शिरावरील नभोवितानाचा भार स्वशिरावर घेतला. या आख्यानातील कथेशी सदृश अशी एक कथा भीमसेनाच्या चरित्रात आढळते. द्रौपदीच्या आग्रहावरून भीम कुबेराच्या उद्यानातील सहस्रदल सुवर्णकमले आणावयाला गेला असताना वाटेत मारुतीने त्याला अडथळा केला. तेव्हा भीमाने त्याला वाटेतून 'दूर हो' म्हणून सांगितले. मारुतीने उत्तर दिले की, माझी शेपटी सरकवून पुढे जा. पण तेवढेही भीमाला जमले नाही. मग मारुतीने आपले समुद्रोल्लंघनसमयीचे प्रचंड रूप दाखवून भीमाला वर दिला. आकाशातील कन्या राशी हेच स्वर्गातील उद्यान, याच राशीत भारत आणि मिसर या देशांच्या परंपरांप्रमाणे कपि या नक्षत्रपुंजाचे अस्तित्व असल्याचे मी ज्योतिर्विज्ञानाच्या ग्रंथात दाखविलेच आहे. याच राशीत कमलासनावर अधिष्ठित अशा ब्रह्मदेवाचे अधिष्ठान असल्याचाही तेथेच उलगडा केला आहे. हेर्‍क्लीजप्रमाणेच भीमही गदाधारी आहे.

हेर्‍क्लीजची ख्रिस्तांत उत्क्रांती

ग्रीक देवांत सर्वांत असंस्कृत देव हेर्‍क्लीज त्याच्या खादाडपणाची आणि अडदांडपणाची पराकाष्ठेची चेष्टा ग्रीक नाटककारांनी केली आहे. पण त्याच्या जीवनाचा हा विशेष होता की, मानवाच्या हिताकरिता सुप्रसिद्ध द्वादश पराक्रम करण्यात ते व्यतीत झाले होते. त्यामुळे लोकहितासाठी, अविरत कष्ट करणाऱ्यांचा आणि स्वतःचे प्राणार्पण करण्याला सदैव सिद्ध असणाऱ्यांचा तो प्रतीक बनला. हेर्‍क्लीजचे हे वैशिष्ट्य इतके प्रभावी ठरले की, ग्रीक धर्माचा नायनाट करून त्याच्या पदावर प्रतिष्ठित झालेल्या ख्रिस्ती धर्माच्या प्रचारकांना आपल्या प्रेषिताच्या चरित्राचे हेर्‍क्लीजच्या चरित्राशी असलेले किंवा नसलेले सादृश्य उलगडून दाखविण्यात भूषण वाटू लागले आहे. महाभारतातील भीम हा हेर्‍क्लीजप्रमाणेच खादाड आणि अडदांड असून त्याचे सारे जीवन नरभक्षक मानवशत्रूंच्या पंथाच्या अनुचरांचा नायनाट करण्यात व्यतीत झाले आहे. तरीसुद्धा हेर्‍क्लीजचे हे अंतिम भाग्य भीमाच्या वाट्याला आलेले नाही. भीमाने मारलेले बक, हिडिंब, किर्मीर हे सारे राक्षस नरभक्षक देवांचे उपासक होते. यांच्यापैकी सर्वांत दुर्बोध अशा किर्मीर राक्षसाचे उल्लेख बायबलमध्ये (जॉब ३–५; २ किंग्ज २३–५; झेफ १–४) अनेकदा आले आहेत. शेवटच्या स्थळी म्हटले आहे, 'I will cut off the remnant of Baal from this place and the name of the Chemarims with the priests.' नरबली घेणाऱ्या बालची उपासना मी या स्थळीं नष्ट करीन आणि धर्मगुरुंतून केमरिम् यांचे नाम नामशेष करीन. हिब्रू भाषेतील अंधतमवाचक किमीर असा शब्द असून या अंधतमाचे जे निशाचर उपासक, त्यांना किमीरिम् अथवा किमरिम् म्हणत. यासंबंधीचे सर्व संदर्भ बायबलमधून येथे उतरून घेणे शक्य नाही. तरी सुद्धा २ किंग्ज ५ आणि १० या संदर्भांवरूनही पूर्वींच्या उपासनांची आणि धर्मगुरूंची पुरेशी कल्पना येणे शक्य असल्याने तेवढा संदर्भ इथे उतरून घेत आहे.

'And he put down the idolatrous priests... that burned incence unto Baal, to the sun, and to the moon and to the planets... and he defiled Tophet, which is in the valley of the children of Hinom that no man might make his son or his daughter to pass through the fire to Molech.' या अवतरणावरून किमीरिम अथवा किमेरिम हे धर्मगुरू असून ते नरबली देत असत, हे कळून येईल. त्याच अध्यायाचे अधिक अध्ययन करणाऱ्यांना या धर्मगुरुंचा निवास वनराजींतून असल्याचेही ध्यानात येईल. अशा वनराजींची चित्रे तत्कालीन स्त्रिया वस्त्रांवर विणत असत, किंवा त्यांच्या प्रतिकृती देवमंदिरातूनही ठेवीत. यासाठी त्या राजाने तसल्या प्रतिकृतींचा उच्छेद केल्याचा उल्लेखही त्या प्रकरणात आहे. पांडवांना ज्या काम्यकवनात किर्मीर राक्षस भेटला, ते वन म्हणजे लोकवस्तीसन्निध असलेली वनराजी असावी. त्यांच्या वनवासात द्वैतवनाचा जो उल्लेख येतो, तो बहुधा दोन राज्यांना परस्परांपासून विभक्त करणाऱ्या वनाचा असावा. गिल्गामिश काव्यातहि अशाच एका वनराजीत निवास करणाऱ्या हुंबाबा दैत्याचा गिल्गामिश आणि एआबानी यांनी वध केल्याची कथा आली आहे, हिडिंब, बक, किर्मीर इत्यादी आदिम धर्मांच्या आचार्यांचा उच्छेद करून मानवधर्माची प्रतिष्ठापना करण्याचे 'गुरुत्व' पूर्ण कार्य भीमाने केले असल्याने महाभारतातील धर्मसंस्थापनेचा नर वस्तुतः भीम असल्याचे उघडकीस येते. या दृष्टीने भीमचरित्राचा अधिक अभ्यास व्हावयाला पाहिजे.

(समाप्त)

• • •

ज्ञानेश्वर आणि रामदास यांचा आदर्श मानव

● हे. वि. इनामदार ●

महाराष्ट्रातील मध्ययुगीन वाङ्मय हे मुख्यतः सांप्रदायिक स्वरूपाचे आहे. चक्रधर, ज्ञानदेव, नामदेव, एकनाथ, तुकाराम आणि रामदास हे थोर पुरुष कोणत्या ना कोणत्या धर्मसंप्रदायाचे अध्वर्यू होते. आध्यात्मिक अनुभूती आणि रससिद्ध काव्यशैली या गुणांनी मंडित झालेल्या त्यांच्या वाङ्मयाचे प्रेरणास्थान प्रामुख्याने संप्रदायनिष्ठेतच आहे. त्यामुळे संत वाङ्मयाचे मर्म समजण्यासाठी विविध धर्मसंप्रदायांचा मागोवा घेणे आवश्यक ठरते. त्या दृष्टीने पाहिले तर ज्ञानेश्वर आणि रामदास हे दोन महान संत ज्या संप्रदायांचे संस्थापक होते, त्या संप्रदायांच्या तत्त्वप्रणालींच्या संदर्भात त्या दोघांच्या विचारांचे आकलन करून घेणे उपयुक्त ठरते. ज्ञानेश्वर हे मूळचे नाथपंथी असले, तरी त्यांच्या जीवित-कार्याची खरी फलश्रुती वारकरी संप्रदायाच्या संवर्धनातच झालेली आहे. ज्ञानेश्वरीसारखे अपूर्व गीताभाष्य लिहून त्यांनी वारकरी संप्रदायास तत्त्वज्ञानाचे अधिष्ठान प्राप्त करून दिले. तीच गोष्ट रामदासांची. त्यांनी लिहिलेल्या दासबोधात समर्थ संप्रदायास आवश्यक असलेली तत्त्वप्रणाली व आचारसंहिता मांडण्यात आलेली आहे. ज्ञानेश्वरी ही जशी ज्ञानदेवांची वाङ्मयी मूर्ती आहे; तसाच 'आत्माराम दासबोध' हेच समर्थांचे स्वयंसिद्ध स्वरूप आहे. म्हणूनच ज्ञानेश्वर आणि रामदास यांच्या विचारांचा शोध त्यांच्या या दोन प्रातिनिधिक स्वरूपाच्या ग्रंथांतून घेणे युक्त ठरेल.

संतांचा आदर्श मानव

महानुभाव, नाथ, वारकरी, दत्त, समर्थ आदी प्रमुख धर्मसंप्रदायांच्या जीवन-दृष्टीतील सूक्ष्म फरक त्यांच्या 'आदर्श' विषयक विविध कल्पनांतून प्रतिबिंबित झाले आहेत. त्यांची जीवननिष्ठा त्यांच्या संप्रदायनिष्ठेतून आकारित झालेली आहे. आपल्या भोवतीचा सर्वसामान्य माणूस सुधारावा, त्याने दुर्गुणांचा त्याग करून सद्गुणांचे संवर्धन करावे, असे या सर्वच संप्रदायांनी सांगितले आहे. पण हे साधर्म्य फार ढोबळ आहे. तो सामान्य मानव कोणत्या देवदेवतांची उपासना करतो, तो संन्यस्त होतो का, प्रवृत्ति-निवृत्तींतील द्वंद्वातून तो कसा व कितपत पार पडतो, जीव जग व जगदात्मा यांच्या स्वरूपाविषयी व परस्पर-संबंधांविषयी तो कोणती मते मानतो, आचार-धर्माची कोणती सूत्रे तो अंगीकारतो इत्यादी गोष्टींवर या संप्रदायांच्या 'आदर्श' विषयक कल्पना अवलंबून आहेत. आदर्शत्वाची ही संप्रदायसापेक्षता ध्यानात घेऊनच ज्ञानेश्वर आणि रामदास यांचा अभिप्रेत असलेला 'आदर्श मानव' कोणता, हे पाहिले पाहिजे. मात्र 'आदर्श मानव' ही संज्ञा व त्यामागची कल्पना आधुनिक आहे, हे प्रथमच सांगितले पाहिजे. ज्ञानेश्वर व रामदास या दोघांनीही त्याच अर्थी 'उत्तम पुरुष' हा शब्दप्रयोग केला आहे.

ज्ञानेश्वरीतील चित्रण

ज्ञानेश्वरीच्या पंधराव्या अध्यायात 'उत्तम पुरुषा'चे निरूपण आले आहे. 'उत्तमः पुरुषस्त्वन्यः...।' इत्यादी २–३ श्लोकांवर भाष्य करताना ज्ञानेश्वरांनी हे आदर्श चित्र उभे केले आहे. क्षर व अक्षर पुरुषांहून अगदी वेगळा, श्रेष्ठ, उपाधिरहित व एकाकी असा आणखी एक तिसरा उत्तम पुरुष आहे. तो प्रकट झाला असताना क्षर व अक्षर या दोन्ही पुरुषांना त्यांच्या उपाधींसह तो नाहीसे करतो. 'मी ब्रह्म आहे,' या ज्ञानाने 'मी देह आहे' हे अज्ञान नाहीसे होते. पुढे 'मी ब्रह्म आहे' हे ज्ञानही ज्या ठिकाणी नाहीसे होते, ते या उत्तम पुरुषाचे रूप आहे. तेथे द्वैत तर नाहीसे होतेच, पण द्वैतसापेक्ष अद्वैतही राहात नाही. याला लौकिकात 'परमात्मा' म्हणतात, पण तेही जीवदशेत राहूनच. क्षराक्षर पुरुष हे अलीकडचे, हा सापेक्ष उत्तम पुरुष पलीकडचा म्हणून परमात्मा म्हणावयाचा. याचे दर्शन झाल्यावर पाहाणाराच नाहीसा

होतो. मग याचे वर्णन कोण करणार ? पण वर्णन करता येत नाही, म्हणून तो नाही असे मात्र नाही. सर्व विश्व नाहीसे झाले, तरी हा नाहीसा होत नाही. त्याच्या सत्त्वाने जग असते व त्याच्या प्रकाशाने जग भासते; तो सदासर्वदा आहेच. ज्ञानेश्वरांचा 'उत्तम पुरुष' असा परमात्मस्वरूप आहे.

सर्वस्वी अलौकिक पातळीवरील हे 'उत्तम पुरुष लक्षण' होय. पुढच्याच, म्हणजे १६ व्या अध्यायात ज्ञानेश्वरांनी चित्रित केलेले 'दैवी संपत्तीचे लोक' हे लौकिक जीवनातील त्यांच्या आदर्शकल्पनेचे नमुने आहेत. ज्ञानाला अनुकूल असलेल्या सव्वीस दैवी गुणांचे वर्णन त्यांनी येथे केले आहे. **अभय** म्हणजे मृत्यूची भीती नष्ट होणे, संकल्पविकल्पातील अनन्य बुद्धी म्हणजेच **ज्ञानयोगव्यवस्थिती,** किंवा आत्मलाभासाठी ज्ञानाचा किंवा योगाच्या ठिकाणी चित्तवृत्ती एकरूप करणे, **दान** म्हणजे आपपर भाव न ठेवता कायावाचामने करून संकटग्रस्तांना मदत करणे, **दम** म्हणजे विषयांपासून इंद्रियांचा संबंध तोडून ती व्रताचरणात गुंतविणे, **यज्ञ** म्हणजे वर्णाश्रमाप्रमाणे स्वकर्माचरण निरहंकार व निरपेक्ष वृत्तीने करणे, **स्वाध्याय** म्हणजे ईश्वर-दर्शनासाठी वेदाभ्यास वा नामस्मरण करणे, **तप** म्हणजे स्वरूपी सदा जागृत राहणे, **आर्जव** म्हणजे सर्वांशी सौजन्याने वागणे, **अहिंसा** म्हणजे सर्व क्रिया विश्वकल्याणार्थच करीत राहणे, **सत्य** म्हणजे निःसंदेहकारी व कल्याणकारक असे बोलणे, **अक्रोध** म्हणजे रागाच्या क्षणीही शांत राहणे, **त्याग** म्हणजे मूल देहाचीच अहंता टाकून देणे, **शांती** म्हणजे जाणण्याचा विषय गिळून जाणणाऱ्यासकट जाणणेही नष्ट होणे, **अपैशुन्य** म्हणजे दोषदर्शन न घडवता दुसऱ्यास सन्मार्गास लावण्यासाठी आपले गुण उपयोजिणे, **दया** म्हणजे दुसऱ्याचे दुःख नाहीसे करण्यासाठी सर्वस्वाने मदत करणे, **अलौलुप्य** म्हणजे भोग स्वाधीन असूनही त्यांचा मनातून कंटाळा करणे, **मार्दव** म्हणजे सर्वांशी हळुवारपणे वागणे, **लाज** म्हणजे देहाच्या रूपाने नाम स्वरूपास आल्याबद्दल खंत वाटणे, **अचापल्य** म्हणजे मन व प्राण यांचे 'नियमन' होऊन दाही इंद्रिये शांत होणे, **तेज** म्हणजे ईश्वरांकडे मन धावत असता येणाऱ्या संकटांना तोंड देता येणे, **क्षमा** म्हणजे लोकांचे अपराध सहन करून त्याबद्दल थोडाही अभिमान नसणे, **धैर्य** म्हणजे विविध तापांचा प्रतिकार करणे, **शौच्य** म्हणजे अंतरी विमल आत्मज्ञान व बाह्यतः शुद्ध कर्माचरण असणे, **अद्रोहत्व** म्हणजे आत्महित पाहताना इतरांचेही सुख साधणे व **अमानित्व** म्हणजे मानास योग्य असूनही लोकांनी सन्मान केला असता अवघड वाटणे, असे सव्वीस दैवी गुण ज्ञानेश्वरांना अपेक्षित आहेत. या गुणांनी मंडित असलेला उत्तम पुरुष हा त्यांच्या दृष्टीने गुरुकृपेच्या नगरीचा नागरिकच होय.

अठरावा अध्याय हा ज्ञानेश्वरीचा कळसाध्याय. येथील आदर्श मानवतेची कल्पना ही देखील कळसाप्रमाणेच शोभून दिसणारी आहे.

"चला कल्पतरूंचे आरव । चेतना चिंतामणीचे गाव ॥
बोलते जें अर्णव । पीयूषाचे ॥
चंद्रमे जे अलांछन । मार्तंड जे तापहीन ॥
ते सर्वांही सदा सज्जन । सोयरे होतु ॥"

(ज्ञाने. १८—१७९७।९८)

कल्पतरूंच्या वर्गाचे, सजीव चिंतामणीचे गाव, अमृताचे बोलके सागर, कलंकरहित चंद्र, उष्णतारहित सूर्य यांच्या उपमांतून हे आदर्शाचे चित्र ज्ञानेश्वरांनी रंगविले आहे. ईश्वरनिष्ठांच्या मांदियाळीमध्ये आढळतील, असे हे आदर्श मानव आहेत.

रामदासांची विचारधारा

ज्ञानेश्वरांकडून रामदासांकडे वळले की, हे चित्र बरेच बदलते. तसे पाहिले तर समग्र दासबोध हाच आदर्शाचरणाचा वस्तुपाठ आहे. व्यक्तीचे व्यवहारातील वर्तन व तिचे परमार्थ साधन या दोहोंची लक्षणे विशद करण्यासाठी दासबोधाचा अवतार झाला आहे. समर्थांनी 'आदर्श मानव' या अर्थी 'उत्तम पुरुष' अशी संज्ञा वापरली असून पुढील स्थळी त्याची लक्षणे त्यांनी दिली आहेत. :-

(१) दशक २, समास २ —— उत्तम लक्षण वर्णन.
(२) ,, ११, ,, ६ —— महंत लक्षण निरूपण
(३) ,, १२, ,, १० —— उत्तम पुरुष निदर्शन
(४) ,, १४, ,, १ —— निःस्पृह लक्षण निरूपण
(५) ,, १८, ,, ६ —— उत्तम पुरुष निरूपण.

उत्तम लक्षण वर्णन :

(१) उत्तम पुरुष विचार केल्याशिवाय बोलत नाही. वाद विकोपास जाऊ देत नाही. तो निंदा, द्वेष करीत नाही. दुर्जनांची संगत धरीत नाही. जेथे एकमताने काम चालू

असेल, तेथे तो फूट पडू देत नाही; व वडवड करणाऱ्याशी हुज्जत घालीत नाही. तो घटकोघटकी रुसत नाही, लटका पुरुषार्थ सांगत नाही व बोलल्या शब्दाचे विस्मरण पडू देत नाही. शहाणा माणूस कष्टांना कंटाळत नाही. सभेत लाजत नाही व काही झाले तरी पैज मारीत नाही, लटकी साक्ष देत नाही व बळाच्या जोरावर अनीतीने वागत नाही. कोणाचाही घात करणे, खोटी प्रतिज्ञा घेणे, चोरीचहाडी करणे, परनिंदा करणे व द्रव्याने माजणे या दुर्गुणांपासून तो दूर असतो.

" अपकीर्ती सांडावी । सत्कीर्ति वाढवावी ।
विवेकें दृढ धरावी । वाट सत्याची ॥ "

हेच त्याचे ध्येय असते.

महंताचे लक्षण :

" दीर्घसूचना आधीच कळे ।
सावधपणे तर्क प्रबळे ॥ "

ज्याला दूरची गोष्ट आधीच हेरता येते व स्वस्थपणे भावी घटनेविषयी तर्क करता येतो, तो खरा महंत होय. दूरदर्शित्व हे त्याचे लक्षण. अक्षर सुंदर, वाचन सुंदर, भाषण सुंदर, भक्ती सुंदर, ज्ञान सुंदर व वैराग्यही सुंदर असे तो सारे काही सुंदरच करून दाखवतो. तो उपाधी-मध्ये मिसळून जातो व अलिप्तपणे संरक्षण करण्याचे कसबही त्याला ठाऊक असते. नीती आणि न्याय यांचा तो रक्षणकर्ताच असतो.

उत्तम व्यक्तित्व :

व्यक्तित्व उत्तम असावे असे समर्थांचे सांगणे आहे. व्यक्तीने परिपूर्णतेचा ध्यास घ्यावा व आदर्श पुरुषांनी समाज सुसंपन्न असावा, हे समर्थांचें चिरवांछित स्वप्न आहे.

" आपल्या पुरुषार्थ वैभवे ।
बहुतांस सुखी करावे ॥ "

हाच संदेश त्यांनी बाराव्या शतकातल्या दहाव्या समासात दिला आहे. व्यक्तीने आपले शरीर परोपकाराकडे लावावे, कोणाचेही उणे पडू देऊ नये व अडले आहे कोण, गांजले आहे कोण, ते मनात आणावे. मनुष्याने मितभाषण करावे, आळस निखालस टाकून द्यावा; सपाटून उद्योग करावा व कोणाचाच मत्सर करू नये. उत्तम पदार्थ असेल तो त्याने दुसऱ्यास द्यावा शब्द बोलायचा तो विचार करून बोलावा. संसार सावधपणे करावा व मृत्यूचे सदा स्मरण ठेवावे.

" उत्तम गुणीं शृंगारिला । ज्ञानवैराग्यें शोभला ॥
तोचि एक जाणावा भला । भूमंडळीं ॥ "

निःस्पृहतेचे निरूपण :

निःस्पृह व्यक्तीची शिकवण व तिचे शहाणपण समर्थांनी विस्ताराने विशद केले आहे. अशा व्यक्तीने आचारभ्रष्ट होऊ नये, तसेच कनक व कांता यांच्याविषयी लालसा बाळगू नये. निरभिलाषी वृत्तीच्या माणसाने देहाच्या दुःखाने त्रासू नये, विरक्ती चळू देऊ नये व धारिष्ट ढळू देऊ नये. त्याने दुराग्रह करू नये, कष्टांत खंत मानू नये व शुद्ध मार्ग सोडू नये. मनुष्याने कळल्याशिवाय बोलू नये अनुमानाशिवाय निश्चय करू नये व कोणी सदुपदेश केला तर मूर्खपणाने त्याबद्दल खंत करू नये. ज्ञानाचा गर्व धरू नये, कोणाचा छळ करू नये, व कोणावरही कसलेच संकट घालू नये. त्याने फार उपाधी लावून घेऊ नयेत, पण उपाधीवाचून राहूही नये. फार प्रीती जशी कामाची नाही, तशी निष्ठुरताही त्याज्यच समजावी. विषय अती भोगू नयेत, पण त्यांचा निखालस त्यागही दुर्लभ आहे हे विसरू नये. व्यक्तीने आशाबद्ध होऊ नये, विचाराशिवाय चालू नये व काही झाले तरी मानसिक समाधान ढळू देऊ नये.

आदर्श व्यक्तित्व :

विचारी पुरुषाने प्रसंग पाहून वागावे. हटनिग्रहात पडू नये. निरंतर सावध असावे. न्याय, नीती व विवेक हे ईश्वराचे देणे आहे. यश, कीर्ती, प्रताप इ० गुणही ईश्वरी वरदानच होय.

" सकळ गुणांमध्यें सार । तजविज पाहिजे विचार ॥
जेणें पाविजे पैलपार । अत्र-परत्रींचा ॥

ज्याच्या योगाने इहलोकीचा व परलोकीचा ईप्सितार्थ साधतो, अशा विचारांची पूर्वसिद्धी करणे हे सर्व गुणांचे सारच आहे.

चातुर्य हे आदर्श मानवाचे पृथगात्म वैशिष्ट्य आहे, हेच रामदासांच्या विचारांचे सार आहे. प्रयत्नवादावर उभारलेल्या प्रपंचाचा उत्कट भव्य आदर्श त्यांनी दासबोधात पुढे ठेवला आहे.

" काहीच वेचिले नाही ।
शेवटी हात झाडिले ॥ "

असा उफराटा हिशेब देऊन जगाचा निरोप घेण्याचा प्रसंग कोणावरही येऊ नये, हेच समर्थांचे सांगणे आहे. यशवंत, सामर्थ्यवंत, पुण्यवंत व नीतिमंत असा श्रीमंत योगी त्यांनी चित्रित केला आहे. हरिकथानिरूपण, राजकारण, सावधपण व साक्षेप ही चतुःसूत्री त्यांनी उत्तम पुरुषाच्या ठिकाणी अपेक्षिली आहे.

समारोप :

ज्ञानेश्वर आणि रामदास यांनी चित्रित केलेला ' आदर्श मानव ' त्या त्या ग्रंथकारांच्या स्वतःच्या व्यक्तित्वानुसार विभिन्न आहे.

एक म्हणजे ज्ञानेश्वर दैवी संपत्तीने युक्त असलेला पुरुष टसठशीतपणे रंगवितात, त्यांचा दृष्टिकोन अस्तिपक्षी (Positive) आहे; तर उत्तम पुरुषाने काय करू नये यावर जोर देऊन रामदास काहीसे अभावात्मक (Negative) चित्रण करतात.

दुसरे म्हणजे ज्ञानेश्वरांची दृष्टी प्राधान्याने पारमार्थिक आहे. त्यांना अभिप्रेत असलेला उत्तम पुरुष मानवी देह धारण करून लौकिक जीवन व्यतीत करीत असला, तरी त्याचे ऐहिक अस्तित्व हा एक अपघात आहे. त्याचे लक्ष मोक्षसाधन हेच आहे. रामदास मात्र प्रपंचविज्ञान व राजकारण हे आदर्श मानवाचे आवश्यक असे कर्तव्य-कर्म मानतात. ' पहिलें तें हरिकथानिरूपण ' हे त्यांनी म्हटले असले, तरी ते परमार्थाने घेण्यासारखा पुरावा दासबोधात आढळत नाही. तेथे भर आहे तो प्रपंच-कारणावर ; प्रपंचसाधनेवर नव्हे, हे मोकळेपणाने मान्य करायला हवे. त्यामुळे ज्ञानेश्वरांच्या वारकरी परंपरेत ' तुका झालासे कळस । ' हे बहिणाबाईचे म्हणणेच मान्य करावे लागते. ' दास झालासे कळस । ' हा आधुनिकांचा दावा मंजूर होण्यासारखा नाही.

तिसरे असे की, आदर्श मानवाच्या आपापल्या चित्रणांत ज्ञानेश्वर व रामदास यांनी नीतिमूल्यांचे महत्त्व सारखेच विवेचिले असले, तरी त्यांना अभिप्रेत असलेली नीतितत्त्वांची फलश्रुती विभिन्न आहे. ज्ञानेश्वरांच्या दृष्टीने नीतियुक्त आचरण हे परमार्थप्राप्तीचे साधनभूत अंग आहे. तर प्रापंचिक पुरुषाने व राजकारणधुरंधराने अंगिकृत कार्यांच्या यशःप्राप्तीसाठी नीतीचा पाठपुरावा केला पाहिजे, असे रामदासांना सुचवायचे आहे. ज्ञानेश्वरांचा नीतिविचार परमार्थसापेक्ष आहे.

सुखी प्रपंचजीवन व्यतीत करण्याचे एक अंग म्हणून रामदासांनी नीतीची आवश्यकता विशद केली आहे. ज्ञानेश्वरांच्या आदर्श मानवाचा, मोक्ष हा प्रधान पुरुषार्थ असून धर्म, अर्थ व काम यांचे स्थान त्या खालो-खाल आहे, व ते तिन्ही पुरुषार्थ त्यांच्या दृष्टीने मोक्षाचे साधनीभूत आहेत. तर धर्म, अर्थ, काम व मोक्ष यांचा क्रम त्यांच्या महत्त्वानुसार बरोबरच दिलेला आहे, असे रामदासांच्या उत्तम पुरुषाचे सांगणे आहे.

● ● ●

साभार – स्वीकार

पाकसिद्धी : लक्ष्मीबाई वैद्य, वोरा अँड कं. पब्लि-शर्स प्रा. लि, मुंबई २; १५ रु.

भारतीय अर्थव्यवस्था भाग १ व २ : स. श्री. मु. देसाई व श. शं. जोशी, ठोकळ प्रकाशन, पुणे ३०, २० + १२ रु.

अभिनव शैक्षणिक समाजशास्त्र : ज. ज्ञा. आळंदकर, ठोकळ प्रकाशन, पुणे ३०, ८ रु.

प्रकाश (नाटक) : बाबुराव काळे, ठोकळ प्रकाशन, पुणे ३०,

राष्ट्रसंत तुकडोजी महाराज : मधुकर केचे, ठोकळ प्रकाशन, पुणे ३०, ३ ॥ रु.

चोरी पहावी करून (विनोदी एकांकिका) : पंढरीनाथ रेगे, के. बा. जोशी, पुणे २; रु. १ = २५

स्वर जुळता गीत तुटे (नाटक) : सुरेश खरे, के. बा. जोशी, पुणे २, ३ रु.

भोवरा (नाटक) : मधुकर तोरडमल, के. बा. जोशी, पुणे २; ४ रु.

तपश्चर्या (कादंबरी) : सौ. मालती दांडेकर, के. बा. जोशी, पुणे २; १० रु.

मर्ढेकर : साहित्यातील सौंदर्य

• म. द. हातकणंगलेकर •

कै. बा सी. मर्ढेकर यांनी मराठी साहित्यशास्त्रात एक प्रक्षोभक नवीन विचार मांडला याबद्दल आज सर्वसाधारण एकमत आहे असे मानावयास हरकत नाही. हा नवा विचार मराठीतील साहित्यशास्त्राला कितपत रुचला अगर पचला याबद्दल तीव्र मतभेद आहेत हे खरे, पण या विचाराला अनेक भूमिकांवरून विरोध करणारे टीकाकार देखील ही गोष्ट अप्रत्यक्षपणे का होईना मानतात की, साहित्यशास्त्रातील विचारांना मर्ढेकरांनी एक नवी दिशा व परिमाण प्राप्त करून दिले. हा विचार मर्ढेकरांनी इतक्या विस्ताराने व संगतवार मांडला की कला-समीक्षेतील एक सिद्धान्त म्हणून – केवळ स्फुट विचार म्हणून नव्हे – त्याची दखल घ्यावी लागावी. मर्ढेकरांचा हा विचार म्हणजे त्यांच्या दीर्घकालीन कलाविषयक चिंतनाचा परिपाक होय. मर्ढेकरांच्या या विचाराचा पाठपुरावा करणारा समीक्षेचा एक ठळक पंथ निर्माण झाला नाही असा एक अभिप्राय आहे, त्यात बरेच तथ्य आहे.

(मर्ढेकरांच्या विचारांचे अतिउत्साही स्वागत व तेवढ्याच किंबहुना थोडया अधिकच उत्साहाने त्या विचारांचा अधिक्षेप करण्याची अवस्था आज संपली आहे व त्यांच्या भूमिकेचे शांत चित्ताने परिशीलन करण्याची अवस्था आज अस्तित्वात आहे असे वाटते.)

मर्ढेकरांनी सर्व ललितकलांच्या स्वरूपाबद्दल संवाद, विरोध व समतोल या लयतत्त्वावर आधारलेला कलात्मक रचनेचा अगर संघटनेचा जो सिद्धान्त मांडला त्याचे प्रत्यक्ष कलाकृतींचे विश्लेषण करून उपयोजन कसे करता येईल त्याचे दिग्दर्शन त्यांनी आपल्या लेखांतून फार कमी केले. अशा विश्लेषणांची काही त्रोटक उदाहरणेच त्यांच्या लेखांत सापडतात. असा मोठ्या प्रमाणावर प्रयत्न त्यांनी केला असता तर आपल्या सिद्धान्ताच्या मर्यादा त्यांच्या ध्यानात आल्या असत्या. अर्थात याचा परिणाम काय झाला असता हे सांगणे धाडसाचे ठरेल. कोणत्याही नवीन विचाराचा पंथ त्या विचाराच्या सतत उपयोजनानेच निर्माण होतो. त्यामुळे जेव्हा असे घडून येत नाही तेव्हा या विचाराच्या उपयोजनात काही अडचणी असाव्यात असे सर्वसाधारण अनुमान काढता येते याची काहीशी कल्पना मर्ढेकरांना असावी असे त्यांच्या काही उद्गारांवरून वाटते. १९३७ साली प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या Arts and Man या पुस्तकाच्या प्रारंभी ते म्हणतात, 'मला नेत्राच्या द्वारा मिळालेल्या अनुभवांत जी एकसंधता अगर एकजिनसीपणा आढळला तो माझ्या काव्यात्म अनुभवात आढळला नाही. दृक्संवेदनेने दिलेल्या अविरत आनंदाच्या तुलनेने श्रेष्ठ काव्यातील आनंददेखील मला फिका वाटला. (हा निबंध म्हणजे विश्लेषण विचाराचा भाग कमी असून वैयक्तिक अनुभूतीच्या निवेदनाचाच जास्त आहे. निर्मळ संवेदनांच्या द्वारा सृष्टीचे निरीक्षण करणे आणि तिची निर्हेतुकता जाणवणे म्हणजे केवढ्या चिरंतन सुखाचा झरा हस्तगत करणे होय हे कळले व त्यापुढे क्षीण व क्षणभंगुर दृक्संवेदनांच्या अनुभवाने मी इतका भारलो होतो की, आयुष्यातला इतर कोणताही अनुभव त्याची बरोबरी करू शकत नव्हता. काव्यानंदाची थोरवी अगदीच तोकडी वाटू लागली.' याचा अर्थ असा की, आपण संकलित करीत असलेली कलानंद व कलास्वादाची उपपत्ती वाङ्मय-समीक्षेसाठी अपुरी आहे किंवा तिचा आवाका इतका मोठा आहे की, वाङ्मयाला तिच्यात अल्प स्थान आहे याची कल्पना मर्ढेकरांना होती. याच पुस्तकाच्या अखेरीस ॲरिस्टॉटलवरील प्रकरणाच्या शेवटच्या परिच्छेदात ते म्हणतात, की 'मी जे विवेचन इथपर्यंत केले आहे त्यामुळे ज्या तऱ्हेने वाङ्मयासंबंधी टीकात्मक अभिप्राय बनले जातात, त्यात फारसा फरक पडणार नाही याची मला जाणीव आहे.' "I admit again that what I have been saying so far may make no actual difference to the formulation of our critical judgements!" यावरून आपण तयार करीत असलेली उपपत्ती वाङ्मयसमीक्षेला फारशी उपयुक्त होणार नाही याची कल्पना त्यांना असावी. मर्ढेकरांची उपपत्ती

अनुक्रमणिका

वाङ्मयसमीक्षेला का उपयुक्त ठरत नाही याबद्दलचेच थोडे विवेचन करण्याचे मी योजिले आहे.

'सौंदर्य व साहित्य' या निबंधसंग्रहाची मौज प्रकाशनाने १९६० साली प्रसिद्ध केलेली दुसरी आवृत्ती व १९३७ साली प्रसिद्ध झालेला Arts and Man हा निबंध या दोन पुस्तकांत मर्ढेकरांची सौंदर्यशास्त्रीय व वाङ्मयीन भूमिका व्यक्त करणारे सर्व लेखन आले आहे असे म्हणावयास हरकत नाही. Arts and Man या पुस्तकात आपली भूमिका त्यांनी सूत्रमय भाषेत, सुबोधपणे मांडली आहे. त्यांच्या काही मूळ इंग्रजी लेखांचे त्यांनी मराठीत भाषांतर केले आहे.

मर्ढेकरांनी मांडलेली सौंदर्यविषयक उपपत्ती आपल्या परिचयाची असल्याने ती सविस्तरपणे पुन्हा मांडण्याची गरज नाही. या भूमिकेपर्यंत ते कसे पोहोचले यासंबंधी महत्त्वाचे निवेदन त्यांनी Arts and Man या पुस्तकाच्या आरंभी दिले आहे. माझ्या सौंदर्यजीवनाची कथा ही अन्तर्गत यादवीची, कलहाची कथा आहे. अगदी बालवयापासून दृक्संवेदनांचे मला विलक्षण वेड होते, ते माझे परमोच्च सुखनिधान होते, यांचा परिणाम म्हणून तरुण वयात मी चित्रकलेकडे आकर्षित झालो. माझी चित्रकलेच्या सौंदर्यासंबंधीची प्रतिक्रिया बहुजनांसारखी सांकेतिक, रूढ नाही हे समजल्यावर मी गोंधळलो, संशयित झालो. त्यांना सुंदर वाटणाऱ्या चित्रांत मला सौंदर्य आढळेना व मला सुंदर वाटणारी चित्रे त्यांना मामुली वाटत. यामुळे प्रथम मी गोंधळलो. नंतर माझी मला शरम वाटू लागली व चारचौघांप्रमाणे अभिप्राय बनविण्याचे दांभिकतेचे पापाचरण माझ्याकडून घडू लागले. परदेशात गेल्यानंतर इंग्लंड व इटलीमधील चित्रसंग्रहालये मी पाहिली. सेझाने, व्हॅन् गो, मॅटिसे यांची चित्रे अभ्यासल्यानंतर माझा चित्रसौंदर्याबद्दलचा दृष्टिकोन योग्य आहे याचा पडताळा मला आला व तो जाहीरपणे मांडण्याचे धैर्य मला आले. "रंगफलक घेऊन कुंचल्याने कीर्ती मिळविण्याची त्यांची मनीषा होती." सौंदर्यशास्त्राच्या अभ्यासासाठी वाङ्मयेतर एका तरी कलेचे ज्ञान अभ्यासकाला आवश्यक आहे असे त्यांनी आग्रहाने प्रतिपादन केले आहे. आपली वरीचशी सौंदर्यसमीक्षा एकांगी व दिशाभूल करणारी झाली आहे याचे प्रमुख कारण म्हणजे आपल्याकडील बहुतेक सौंदर्यसमीक्षकांना वाङ्मयाखेरीज इतर ललितकलांमध्ये किंचित देखील रस नाही, असा त्यांचा स्पष्ट अभिप्राय आहे. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यजीवनाची ही पार्श्वभूमी लक्षात घेतली तर त्यांच्या सौंदर्यविषयक लेखनात निरनिराळ्या देशांतील व काळांतील प्रख्यात चित्रकारांच्या प्रतिभेचे, कलाकृतींचे, त्यांनी निर्माण केलेल्या चित्रशैलींच्या वैशिष्ट्यांचे व या सर्वांना समान, पायाभूत असणाऱ्या चित्रकलेच्या केवलतत्त्वांचे विस्तृत व सोदाहरण विवेचन असावे अशी आपली साहजिक अपेक्षा बनते. त्यांनी ज्यांचा उल्लेख केला आहे असे क्लाईव्ह बेल, रोजर फ्राय किंवा हर्बर्ट रीड यांसारख्या पाश्चात्य सौंदर्यसमीक्षकांच्या लेखनात असे विवेचन आढळते. मर्ढेकरांच्या लेखनात अधूनमधून काही पाश्चात्य चित्रकारांचे उल्लेख आढळले तरी त्यांच्या नावाजलेल्या कलाकृतींतील सौंदर्यमर्मांचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न त्यांनी केलेला नाही. पूर्वीच्या काळातील युरोपियन चित्रकारांना त्यांनी स्पर्श करू नये हे कदाचित समजू शकते, पण त्यांच्या सौंदर्यविषयक उपपत्तींना जवळचे वाटणारे व्हॅन गो, सेझाने यांसारख्या चित्रकारांच्या कलेचे देखील विवेचन त्यांनी करू नये याचे थोडे नवल वाटते. आणि ज्या चित्रकलेतच आपल्या कलानंदाचे आनंदसर्वस्व त्यांना मिळाले होते त्या चित्रकलेचे आपल्या विवेचनात ठायी ठायी दाखले त्यांनी देणे अगत्याचे होते असे मला वाटते. आपल्या विवेचनातील या व या प्रकारच्या न्यूनतेची सुद्धा जाणीव मर्ढेकरांना होती असे दिसते, कारण 'साहित्यसमीक्षणाबद्दल मी एक मोडकीतोडकी विचारसरणी बनविण्याचा प्रयत्न केला आहे, ती विचारसरणी माझ्या तितक्याच मोडक्यातोडक्या सौंदर्यमीमांसेचा एक भाग आहे' हे वा यांसारखे उद्गार आपल्या Arts and Man, व 'सौंदर्य आणि साहित्य' या दोन्ही पुस्तकांत त्यांनी ५।६ वेळा तरी काढल्याचे सहज आढळते. याप्रकारचे सौजन्य अगर गौणत्वाची जाणीव हा त्यांच्या वाङ्मयीन, अगर एकंदरीत व्यक्तिमत्त्वाचा एक लक्षात येण्याजोगा भाग आपल्याला वाटतो. ही जाणीव ते सतत मनात बाळगीत असत असे मात्र दिसत नाही. आपल्या सौंदर्यमीमांसेसंबंधी जे आक्षेप घेतले गेले त्यांचा त्यांनी कडक भाषेत समाचार घेतला आहे. क्वचित प्रसंगी प्रतिस्पर्ध्याबद्दलच्या अधिक्षेपाचा अगर हेटाळणीचा देखील सूर त्यात ऐकू येतो. 'चैतन्यां'च्या आक्षेपांना उत्तर देणारा त्यांचा लेख, अगर प्रभाकर पाध्ये यांच्या कलेची क्षितिजे या पुस्तकाला त्यांनी जी प्रस्तावना लिहिली आहे त्यावर

आधारलेल्या लेखातील शेवटचा परिच्छेद, श्री. के. क्षीरसागर यांच्या 'राक्षस-विवाह' या कादंबरीचे परीक्षण किंवा ॲरिस्टॉटली संभाव्यतेची जी कल्पना आहे तिचा परामर्श, अगर आधुनिक मराठी लेखक व टीकाकार यांच्या मर्यादांचे दिग्दर्शन करताना त्यांनी पकडलेला सूर यात विलक्षण आत्मविश्वास व तडफ दिसून येते. अर्थात हा मुद्दा या संदर्भात अधिक लांबवणे संयुक्तिक ठरणार नाही. मर्ढेकरांनी मांडलेल्या सौंदर्यविषयक उपपत्तीची थोडक्यात रूपरेषा आठवून, व्याख्यानाच्या मुख्य भागाकडे म्हणजे त्यांनी मांडलेल्या साहित्य-सौंदर्याचे जे विवेचन आहे त्याकडे वळू.

मानवाच्या अस्तित्वात जाणिवेला व जाणिवेच्या प्रक्रियांना फार महत्त्वाचे स्थान आहे. ललितकलांच्या प्रांतात तर या प्रक्रिया पायाभूत आहेत. जाणिवेचे व्यवहार इंद्रियांमार्फत चालतात. या इंद्रियांमार्फत येणाऱ्या अगर अनुभविल्या जाणाऱ्या संवेदना म्हणजे मानवाच्या ज्ञानाचे, अनुभवाचे, जाणिवेचे आणि अस्तित्वाचे अंतिम घटक होत. हे संवेदनांचे घटक म्हणजे ज्ञान व कलाव्यवहारांचे मूलभूत साहित्य व द्रव्य आहे. या संवेदना आशयांच्या संकलनांतून, संघटनातून ज्ञान व कला सिद्ध होतात. हे संघटन अगर संकलन करण्याच्या दोन प्रमुख पद्धती आहेत किंवा दोन निरनिराळ्या प्रकारांच्या नियमसंचांचा उपयोग करून हे संघटन केले जाते. एका प्रकारच्या नियमसंचाला आपण तर्क हे नाव दिले आहे तर दुसऱ्या संचाला सौंदर्य हे नाव देणे उचित होईल. थोडक्यात, (१) संवेदना या अस्तित्वाचे अंतिम घटक होत. (२) या घटकांची तर्कशास्त्राच्या नियमानुसार रचना अगर संघटन झाले तर वास्तवविश्वाचे ज्ञान होते. (३) या घटकांची तर्कशास्त्रापेक्षा वेगळ्या अशा नियमानुसार रचना अगर संघटन झाले तर कलांची निर्मिती होते. जाणीवेत आशय संचित होण्याच्या व ते व्यक्त करण्याच्या या दोन सर्वस्वी भिन्न अशा प्रक्रिया आहेत.

चित्र, शिल्प, संगीत, (नृत्य), काव्य या ललितकला, दृक्, श्रुती, स्पर्श इ. संवेदनांशी निगडित आहेत. ज्ञानेंद्रिये जरी पाच असली तरी ललितकलांना आधारभूत अशा दृक् व श्रुती या प्रमुख संवेदना होत. प्रत्येक संवेदनेवर प्रामुख्याने अधिष्ठित असलेली अशी एक ललितकला असणारच. ही संवेदना जितकी निर्मळ व असंमिश्र त्या प्रमाणात ती कला विशुद्ध. ही संवेदना जितकी संमिश्र त्या प्रमाणात ती कला अशुद्ध व खालच्या प्रतीची. संवेदना संमिश्र बनली की तिची तीव्रता कमी होणार व तिच्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाचा दर्जाही खालावणार. या नियमानुसार संगीत हीच अतिशुद्ध, एकाच श्रुतिसंवेदनेवर आधारलेली, म्हणून श्रेष्ठतम अशी ललितकला होय. तर काव्य अगर साहित्य ही अतिसंमिश्र म्हणून निकृष्ट ललितकला होय. काव्यकलेचा हा निकृष्ट दर्जा अगर अधःपात हा या कलेला मिळालेला नियतीचा एक शाप आहे (Nemesis) असा अभिप्राय मर्ढेकर व्यक्त करतात.

ज्ञानप्राप्तीसाठी इंद्रियसंवेदना ज्या तर्कपद्धतीने संघटित कराव्या लागतात त्या तर्कशास्त्राचे नियम आपणांस परिचित आहेत. इंद्रियसंवेदना ज्या दुसऱ्या प्रकारे संघटित करता येतात तो कलांचा व सौंदर्याचा मार्ग. हे संबंध निरनिराळ्या संवेदनांत जोडण्याऐवजी एकाच प्रकारच्या इंद्रियसंवेदनात निरनिराळे संबंध प्रस्थापित करता येतात. हे संबंध, संवेदनांच्या गुणधर्मानुसार प्रस्थापित करता येतात. यासाठी ज्या तत्त्वांचा अंगीकार करावयाचा ती लयतत्त्वे होत. लयाची कल्पना तत्त्वतः कालावर व तालावर आधारली आहे. विशिष्ट अनुभव नियमित वेळानंतर पुन्हा पुन्हा आला म्हणजे तो तालबद्ध स्वरूपात प्रतीत होतो. हे प्राथमिक तत्त्व ललितकलांमध्ये येणाऱ्या सर्व अनुभवांना लागू करता येते. या लयतत्त्वांचा संवाद, विरोध व समतोल या स्वरूपात आविष्कार होतो. कोणत्याही कलाकृतीचा परामर्श घेताना त्या कलाकृतीत कोणत्या प्रकारच्या इंद्रियसंवेदना अभिप्रेत आहेत हे प्रथम ठरवावयाचे आणि नंतर या इंद्रियसंवेदनांची मांडणी संवाद, विरोध व समतोल या लयतत्त्वांनुसार झाली आहे की नाही ते शोधावयाचे, व या तत्त्वांवर आधारलेले त्या कलाकृतीतील अनेक संबंधांचे दिग्दर्शन करावयाचे. या संबंधांची रचना तीत कोणत्या प्रकारे होते यावरून त्या कलाकृतीचा घाट (form) ठरत असतो. त्या कलाकृतीच्या घाटाची जाणीव प्रखर होऊन तदंतर्गत लयात विविध लयसंबंध जितके अधिक असतील तितका तो घाट अधिक सुंदर व ती कलाकृती अधिक सौंदर्यसंपन्न. एकाच प्रकारच्या विविध कलाकृतींची प्रतवारी लावण्यासाठी अगर दर्जा ठरविण्यासाठी या निकषाचा उपयोग करता येतो.

संवेदनांच्या शुद्धतेचा व एकजिनसीपणाचा हा आग्रह कशासाठी ? या आग्रहावरच सौंदर्याचे नियम बसविणे

अगर त्यांचे शास्त्र करणे सुलभ होते म्हणून. ज्या कलांमध्ये शुद्ध संवेदना नसतात अगर संवेदनांची व्यामिश्रता आढळते त्या कलेतील सौंदर्याचे नियम ठरविणे कठीण होते. सर्व ललितकलांच्या व्यापाराला अभिप्रेत असतील असे सामान्य नियम शोधल्याखेरीज सौंदर्याचे शास्त्र घडविता येणार नाही. मर्ढेकरांच्या चिंतनाचा सर्व रोख हे शास्त्र निर्माण करण्याकडे असल्याने त्यांना हा आग्रह धरावा लागला हे उघडच आहे. शुद्ध संवेदना म्हणजे अर्थनिरपेक्ष केवळ स्वयंसिद्ध गुणाने प्रकाशित झालेली संवेदना. म्हणूनच अर्थनिरपेक्ष संवेदनाविश्वाचे आकर्षण निर्माण करण्याची शक्ती म्हणजे सौंदर्य अशी सौंदर्याची व्याख्या एके ठिकाणी त्यांनी केली आहे. ध्वनी, रंग, चेतना (हालचाल) यांबद्दलचे निर्लेप व निर्मळ आकर्षण म्हणजेच ही शक्ती. सौंदर्यभावना ही अर्थनिरपेक्ष संवेदनागुणाने व त्यातील लयसंबंधांच्या जाणीवेने निर्माण होणारी भावना होय. सौंदर्यशास्त्र हे इंद्रियसंवेदनांच्या आकलनाचे शास्त्र होय. संवेदनांचे संघटन हा संवेदनांच्या आकलनाचा व अनुभूतीचाच एक भाग आहे. काव्यकलेत अगर साहित्यात प्रत्यक्ष संवेदना अस्तित्वात नसतात. तर संवेदनांच्या प्रतिमाच त्यात असतात. त्यामुळे निर्लेप संवेदनानंद देण्याची त्याची शक्ती फार क्षीण असते.

ललितकलांच्या माध्यमाबद्दल मर्ढेकरांनी महत्त्वाचा विचार मांडला आहे. कलेतील सौंदर्यतत्त्वाचे रहस्य कलामाध्यमाच्या कल्पनेत सापडते असे प्रसिद्ध सौंदर्यशास्त्रज्ञ बोसांके यांचे मत आहे. पण बोसांके यांनी देखील कलेचे ' माध्यम ' व कलेचे ' साहित्य ' या कल्पनांमध्ये घोटाळा केला आहे असे मर्ढेकरांचे मत. मानवतावादी व आद्यनियमाधिष्ठित (A Priori) कल्पनांचा त्याग सौंदर्यशास्त्रज्ञांनी केल्यापासून कलेच्या माध्यमाचा अधिक विचार सुरू झाला. व एका विशिष्ट माध्यमातून केलेले संघटन ही कलेची व्याख्या प्रस्थापित झाली. कलावंत वापरत असणारे साहित्य म्हणजे कलेचे माध्यम नव्हे. उदा. कुंचला, कॅनव्हास, रंगपेटी म्हणजे चित्रकलेचे माध्यम मानणे बरोबर होणार नाही. माध्यमाची कल्पना नीट समजावून घेणे सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने अत्यंत आवश्यक आहे. रंग, रस, गंध, नाद, आकार या इंद्रियगोचर संवेदनांपैकी प्रत्येक निर्लेप संवेदना म्हणजे विश्वरहस्याचा एक स्वतंत्र आविष्कार होय. या वेगवेगळ्या संवेदनांचे सामर्थ्य व त्यांच्या विविध कला निरनिराळ्या ललितकलेत साकार झालेल्या असतात. प्रत्येक कलेला प्रामुख्याने अभिप्रेत असलेली संवेदना म्हणजे त्या कलेचे माध्यम. प्रत्येक प्रक्रिया म्हणून कलेची प्रक्रिया त्रिपदात्मकरीत्या सफल होते. ही तीन पदे आपण ज्या दृष्टिकोणातून या प्रक्रियेकडे पाहत असू त्याप्रमाणे बदलतात. कलावंताची सौंदर्य-संस्कारात आनंद घेण्याची क्षमता हे या कलाप्रक्रियेतील प्रथमपद; सुंदर कलावस्तू हे तृतीयपद व ध्वनी, रंग, आकार यांबद्दलचे निर्मळ आकर्षण हे मध्यमपद. म्हणून माध्यम-या माध्यमाचे जास्तीत जास्त सामर्थ्य उपयोगात आणण्याची कलावंताची धमक पाहिजे. कोणत्याही कलेत, माध्यमाच्या सामर्थ्याचा आविष्कार हाच त्या कलेतील सौंदर्याचा केंद्रबिंदू होय. ललितकलांच्या श्रेणीव्यवस्थेत साहित्याचे नेमके स्थान कोणते हे ठरविताना देखील साहित्यातील माध्यमाचे कसून परीक्षण करणे जरुरीचे ठरते.

याच संदर्भात त्यांनी विशद केलेले सौंदर्यवाचक विधानाचे स्वरूप प्रस्तुत ठरते. सौंदर्यवाचक विधान हे अहंकेन्द्री, खाजगी अनुभवनिष्ठ विधान असते. प्रथम ' मला ही वस्तू सुंदर वाटते ' असेच अहंकेन्द्री विधान आपण करू शकतो. त्यावरून ' ही वस्तू क्ष, सुंदर आहे ' हे अहंनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ विधान आपणांस करावयाचे असते. ते करताना लयतत्त्वाचा आधार आपणांस घ्यावा लागतो. मला ही वस्तू सुंदर वाटते कारण ही वस्तू सुंदर आहे, आणि ही वस्तू सुंदर आहे कारण सौंदर्याचा जो प्रधान धर्म लय तो या वस्तूमध्ये आहे. यात सर्वसामान्य इंद्रियसंवेदना व त्यांची सर्वसामान्य संवाद, विरोध व समतोल ही लयतत्त्वे अस्तित्वात आहेत. मला ही वस्तू सुंदर भासते या अंहकेन्द्री विधानापासून, ही वस्तू सुंदर आहे आहे. या अहंनिरपेक्ष विधानापर्यंत पोहोचण्यास बराच प्रवास करावा लागतो. त्या प्रवासात अनेक टप्पे असतात, म्हणूनच एकाच कलाकृतीबद्दल परस्परविरोधी मते दिली जातात. त्यांना विचकून कलासौंदर्याबद्दल एकमत होणे कठीण असा निष्कर्ष काढण्याची गरज नाही. या मतभेदाचा अर्थ एवढाच की, वरील सौंदर्यविषयक दोन विधानांतील अंतर प्रत्येक व्यक्ती आपल्या संस्काराप्रमाणे व सामर्थ्याप्रमाणे कमीजास्त वेळात आक्रमू शकते.

सारांश, इंद्रियगोचर निर्भेळ संवेदना म्हणजे कलेचे अंतिम घटक. या घटकांमध्ये लयतत्त्वांचे जे संबंध जुळून येतात त्यांच्या साक्षात्काराने आपल्या मनात जी भावना उचंबळते ती सौंदर्यभावना. निर्मळ संवेदना-मधील काही विशेष संबंध-तत्त्वांच्या दर्शनाने सौंदर्यभावना निर्माण होत असल्याने ती अर्थनिरपेक्ष असते. ती अनुभवजन्य व ज्ञानजन्य असण्याची जरुरी नाही. सकाळच्या उन्हात चमकणाऱ्या तुकतुकीत नितळ पर्णसंभाराकडे व त्याच्या हालचालींकडे जेव्हा अगदी लहान मूल तन्मयतेने पाहत असते तेव्हा ते अर्थनिरपेक्ष सौंदर्याचीच अनुभूती घेत असते. त्याच्या नेत्रसंवेदनेतील आनंद अनुभवजन्य असतो काय? शुद्ध, निखळ नेत्र-संवेदनाच्या सौंदर्याची व आस्वादाची ही साक्ष आहे. कलावंताचे मन व त्याला येणारा सौंदर्यानुभव याच प्रकारचा असतो.

सौंदर्याचे अस्तित्व हे स्वयंभू आहे, निसर्गसिद्ध आहे. ते पाहणाऱ्याच्या संज्ञाशक्तीवर अगर अनुभवावर अवलंबून नसते हे सिद्ध करण्यासाठी मर्ढेकरांनी आपल्या पुस्तकात जलचर वनस्पती व प्राणी यांचे एक छायाचित्र दिले आहे. त्यातील व तत्सम अनेक वस्तू, प्राणी, वनस्पती यांना लाभलेल्या निसर्गसिद्ध लयबद्ध आकाराचे सौंदर्य वस्तुनिष्ठ असते, कोणत्याही मानवी संज्ञेने त्यावर सौंदर्य आरोपित केलेले नसते. निसर्गात आढळणाऱ्या लयबद्ध आकृती या उपयुक्ततेच्या प्रेरणेतून (functional) निर्माण झाल्या आहेत असे जे मत आहे ते मर्ढेकर अमान्य करतात. त्या वस्तुनिष्ठ सौंदर्याच्याच निदर्शक आहेत असे मर्ढेकरांना वाटते.

थोडक्यात, इंद्रियगोचर विशुद्ध संवेदनांची लयबद्ध रचना म्हणजे कलांतील सौंदर्य. हे सौंदर्य रचना, आकारावर अवलंबून असल्याने ते पूर्णतः निर्हेतुक व अर्थनिरपेक्ष असते. त्याचप्रमाणे हे सौंदर्य वस्तुनिष्ठ असते. लयबद्ध रचनेचे नियम शोधता येतात व या नियमांचे सौंदर्यशास्त्र बनते. सौंदर्यशास्त्रातील नियम तर्कशास्त्रातील नियमांपेक्षा वेगळे असतात. यासंबंधात मर्ढेकर लिहितात, रसायनशास्त्र ज्याप्रमाणे रासायनिक द्रव्यांतील, रासायनिक घटकांतील निरनिराळ्या घटकांचे अन्योन्यसंबंध कोणत्या नियमांनी निश्चित केले जातात हे शोधण्याचा प्रयत्न करते, त्याचप्रमाणे सौंदर्यशास्त्र हे सुंदर वस्तूंतील, सुंदर घटनांतील निरनिराळे घटक कोणत्या नियमांनी निगडित होतात हे ठरविण्याचा प्रयत्न करते. हा प्रयत्न करीत असता इतर शास्त्रांप्रमाणे सौंदर्यशास्त्रही तर्कशास्त्राचा अवलंब करीत असते. पण ज्याप्रमाणे पदार्थ-विज्ञानशास्त्रातील गुरुत्वाकर्षणाचा नियम कोणत्याही तर्कशास्त्राच्या पुस्तकात सापडणार नाही, त्याचप्रमाणे लयबद्धतेचे नियम तर्कशास्त्राच्या पुस्तकात सापडणे कठीण.

मर्ढेकरांच्या या विवेचनात काही गृहीत तत्त्वे आहेत असे दिसते. (१) संवेदनांचा अनुभव विशुद्ध असू शकतो. (२) संवेदनांतील लयसंबंध हे सर्वसामान्य असल्याने प्रत्येक कलाप्रकाराला ते अभिप्रेत आहेत. (३) कलेचे सौंदर्य हे रचना, आकृती व घटकांतील संबंधांवर आधारित असल्याने, ते निर्हेतुक व अर्थनिरपेक्ष असते. मर्ढेकरांनी मांडलेले सौंदर्यशास्त्र स्वीकारीत असताना या गृहीत तत्त्वांची तपासणी व्हावी हे ओघाने ठरते. या संदर्भात सौंदर्य हे शास्त्र बनू शकत नाही, कारण या शास्त्राचा विषय ठरविणे कठीण आहे. प्रत्येक कलाकृती ही स्वतंत्र, अनन्यसाधारण असल्याने वेगवेगळ्या कलाकृतींतील आणि वेगवेगळ्या प्रकारच्या कलाकृतींतील गुणांचे सामान्यीकरण होऊ शकत नाही! आणि म्हणूनच सौंदर्यशास्त्राचा विषय ठरत नाही हा जो मूलभूत मुद्दा आहे त्याची प्रथम आठवण येते. Aesthetics and Language या पुस्तकातील Logic and Appreciation या लेखात Stuart Hampshire यांनी खालील विधान केले आहे : " Virtue and good conduct are essential, rapeatable and imitable, in a sense in which a work of art is not. To copy a right action is to act rightly; but a copy of a work of art is not necessarily or generally a work of art... the possible varieties of beautiful and excellent things are inexhaustible.— When in Aesthetics one moves from the particular to the general, one is travelling in a wrong direction. या आत्यंतिक भूमिकेचा विचार सध्या अप्रस्तुत म्हणून सोडून देऊ. पण विचारवंतांनी ही भूमिका गंभीरपणे घेतली आहे याची नोंद करावयास पाहिजे निर्भेळ सामान्य संवेदना या सर्व कलांना समान आहेत असे मान्य करू, कारण त्यांचे अस्तित्व वादातीत

आहे. पण या संवेदनांचा आपल्याला येणारा अनुभव विशुद्ध असतो काय ? बालकाला येणारा संवेदनांचा अनुभव विशुद्ध असतो हे तरी अनुमानच नव्हे काय ? संवेदनांचे तात्त्विक स्वरूप विशुद्ध असले तरी आपल्या प्रत्ययाला येणाऱ्या संवेदना विशुद्ध असतात किंवा असू शकतात असे निर्णायकपणे म्हणता येत नाही. असे नसल्याने त्यामधील संबंधांचे सामान्यीकरण करण्यात अडचणी येतात. आणि मग या संबंधावर आधारलेली रचना अगर घाट अर्थनिर्भर व निर्हेतुक आहे असे मानता येत नाही, उलट जाणीवपूर्वक आपल्या अनुभवाला येणाऱ्या संवेदना व त्यांच्या संबंधांतील लयाकृती व बंध कोणत्या तरी पूर्वनियोजित संकल्पना – साच्यांनी अर्थपूर्ण बनलेल्याच असतात असे आपल्याला दिसते. प्रसिद्ध लेखक Arthur Koestler याने अलीकडेच Act of Creation या नावाचा एक ग्रंथ लिहिला आहे. कलेच्या व विज्ञानाच्या क्षेत्रात निर्मितीची प्रक्रिया कोणत्या तऱ्हेने घडते, तिचे स्वरूप काय या प्रश्नांची विस्तृत, शास्त्रशुद्ध छाननी कोसलरने या ग्रंथात केली आहे व साहजिकच त्यासंबंधीची स्वतःची एक नवी उपपत्ती मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. हे करताना पदार्थविज्ञान, रसायन, प्राणिशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र, मानसशास्त्र या प्रांतांतील अत्याधुनिक संशोधनाचे निष्कर्ष आपल्या विवेचनाच्या समर्थनार्थ त्याने उद्धृत केले आहेत. या प्रकारच्या लिखाणाचा कोसलरचा प्रस्तुत ग्रंथ म्हणजे एक नमुनेदार प्रयत्न होय अशी तज्ज्ञांनी त्याची प्रशंसा केली आहे. शास्त्रीय संशोधनाची शिस्त, चौरसपणा, राजकीय, बौद्धिक व कलात्मक क्षेत्रातील दीर्घकालीन प्रत्यक्ष अनुभव व चिंतन सामर्थ्याचा विस्मयकारक आवाका या सर्वांचे प्रत्यंतर या ग्रंथात मिळते; आणि आपल्या लेखनाला मर्ढेकर जे 'माझा मोडकातोडका प्रयत्न' असे म्हणतात ते केवळ सौजन्योद्गार नव्हेत याची साक्ष पटते. या ग्रंथात ललितकलांवर एक विभाग आहे त्यातील Motif and Medium या प्रकरणात एक अभिप्राय आला आहे तो असा—

सृष्टीकडे पाहताना मनुष्य नकळत कोणत्या तरी अदृश्य साच्यातून पाहत असतो. ते पौराणिक अगर मानववंशशास्त्रीय संकल्पनांचे साचे असतील. आपणांस शुद्ध, निर्हेतुक ज्ञानाचा साक्षात्कार होतो आहे अशी ज्या वेळी त्याची कल्पना असते, त्याच वेळी नकळत वरीलपैकी कोणत्या तरी संकल्पनेचे अर्थकण त्याच्या शुद्ध दर्शनावर साचत असतात.

दृश्य सृष्टीचा कोणता भाग एखाद्या संस्कृतीत अगर समाजात महत्त्व पावत असतो हे अखेरीस तो समाज जीवनाचा अर्थ कसा लावीत असतो यावर अवलंबून राहते. याच आधारे सौंदर्याचे निकषदेखील ठरत असतात. संवेदनाग्रहणाची शक्तीही काही अंशी निसर्गदत्त व काही अंशी संस्कारजन्य अशी असते. या शक्तीमुळेच संवेदनाविश्वात अर्थ भरला जातो; आणि या प्रक्रियेचे साचे हे कालसापेक्ष असतात.

कलेतील अंतिम घटक म्हणजे विशुद्ध संवेदना आणि या संवेदनांच्या संबंधाचे तत्त्व म्हणजे लयतत्त्व असे मान्य केले तरी हे तत्त्व सर्व कलांच्या बाबतीत यथार्थतेने लागू करता येईल का, हा आणखी एक मुद्दा. लयाची कल्पना मूळ संगीतातली. विशिष्ट अनुभव नियमित वेळानंतर पुन्हा-पुन्हा आला म्हणजे तो तालबद्ध स्वरूपात प्रतीत होतो. शुद्ध श्रुतिसंवेदनेवर आधारलेली एकमेव ललितकला असा संगीताचा निर्देश मर्ढेकरांनी केला आहेच. संगीताचे सौंदर्य हे लयदार संबंधांचे सौंदर्य आहे हे उघड आहे, पण ते सर्वस्वी अर्थनिरपेक्ष राहते का ? संगीतात लौकिक जीवनाशी संलग्न अर्थ आपण शोधीत नसतो हे जरी खरे नाही, तरी पण असा अर्थ संगीतरचनेवर सामान्य रसिक तर आरोपित करतातच, पण प्रतिभावान जाणकार व स्वतः संगीतकार असा संबंध लावताना आढळतात. आपल्याकडील व पाश्चात्य रचनाकारांनी आपल्या संगीतरचनांना जी जीवनातील परिचित अनुभवांची शीर्षके दिली आहेत ती कशाची द्योतक आहेत ? (रागांनी 'बसंत' सारखी नावे, किंवा Moonlight Sonata) बडे गुलाम यांनी मारवा रागाचे रहस्य ज्या तऱ्हेने सांगितले ती तऱ्हा आपणांस आठवेल. स्वतः मर्ढेकरांनी संगीतातील लयीचे फार विश्लेषण केल्याचे आढळत नाही. संगीतकारांचे, विशेषतः बिथोवन यांचे दोनतीन उल्लेख आढळतात.

कलांचे व सौंदर्याचे सामान्य स्वरूप विशेषतः चित्रकलेच्या साहाय्याने समजून घेण्याचा आपण प्रयत्न केला आहे, असे मर्ढेकरांनी नमूद केले आहे. लयबद्धतेची कल्पना चित्रकलेत जशीच्या तशी उपयोगी पडत नाही असा अभिप्राय पु. शि. रेगे यांनी 'साहित्याचे माध्यम' या आपल्या लेखात व्यक्त केला

आहे. कालात्म लयीची कल्पना चित्रकलेत बसत नाही. चित्रकलेतील वेगवेगळे घटक हे स्थलावकाशात विस्तारलेले असतात; कालावकाशात नव्हे. रेग्यांच्या मते लय ही कालातीत असते. कालाचे जिथे भान नाही अशा मनोऽवस्थेत ती जाणवते. चित्रकलेचे अपेक्षित असे सोदाहरण विवेचन मर्ढेकरांनी विस्ताराने केलेले नाही हे आपण पाहिलेच आहे. शिल्पकलेची दोन उदाहरणे त्यांनी दिली आहेत. एक मुंबईच्या प्रदर्शनात ठेवलेल्या अर्धनारी नटेश्वराच्या शिल्पाचे. शिल्प म्हणून ते कमी पडले, कारण त्यात बुद्धिगम्य कल्पना साकार करताना लयतत्त्वातील समतोलाकडे दुर्लक्ष झाले. दुसरे उदाहरण जेकब एपस्टाइनच्या प्रसिद्ध (Genesis) 'जन्म' या शिल्पाचे. या शिल्पात त्रिकोणाकृतीतली लयबद्धता कशी साधली आहे हे विशद करणारा एक परिच्छेद मर्ढेकरांनी लिहिला आहे. यासंबंधी मौजेची गोष्ट अशी की, खुद्द एपस्टाइनने आपल्या शिल्पाचे जे मर्म सांगितले आहे ते मर्ढेकरांना मान्य नाही. एपस्टाइनने म्हटले आहे की, माझ्या मनात कोणत्याही एका स्त्रीची आकृती नव्हती तर अखिल मानवजातीची जन्मदात्री सनातन स्त्री मला साकार करावयाची होती. 'मी पुष्कळा ! मी सुफला !' हा मंत्रघोष करणाऱ्या या शिल्पकृतीचे सौंदर्य जाणण्यासाठी हा अर्थ लक्षात घेण्याची मर्ढेकरांना जरुरी वाटत नाही. कोसलरने आपल्या The Act of Creation या ग्रंथात दुसऱ्या एका शिल्पाबद्दल खालील अभिप्राय व्यक्त केला आहे. व्हीनसच्या एका शिल्पात दाखविलेले विशाल नितंब व ओघळते स्तन हे युक्लिडच्या नियमांचे दिग्दर्शन करीत नसून सुपीकतेच्या देवतेची कल्पना साकार करीत आहेत. याच संदर्भात ग्रीक-रोमन काळी मानवी आकार चित्रित करण्यापाठीमागील प्रेरणा कशा बदलत गेल्या याचे मार्मिक विवेचन कोसलरने केले आहे.

याखेरीज नृत्याचा ओझरता उल्लेख मर्ढेकरांनी केला आहे. यावरून असे म्हणावयास पाहिजे की, ज्या लयबद्धतेच्या पायावर मर्ढेकरांनी ललितकलांचे सौंदर्यशास्त्र बनविण्याचा प्रयत्न केला, ते लयबद्धतेचे तत्त्व निरनिराळ्या वाङ्मयेतर ललितकलांत कोणत्या प्रकारे दिसून येते याचे समाधानकारक विवरण त्यांनी केले नाही. ज्या चित्रकलेला मध्यवर्ती कल्पून हे सौंदर्यशास्त्र त्यांनी मांडले त्या चित्रकलेत या तत्त्वाचा साक्षात्कार नेहमी कसा होत आला आहे याचे विश्लेषण त्यांनी केले नाही. आधुनिक पाश्चात्य चित्रकलेत तो विशेषत्वाने आढळतो असा जो प्रत्यय त्यांना आला, त्याचेही विस्तृत विवेचन त्यांनी केले नाही. कलेचे सौंदर्य हे अर्थरहित शुद्ध संवेदनारचनेचे सौंदर्य आहे हे वाङ्मयेतर कलांमध्येही निर्णायकपणे मान्य करता येत नाही.

मर्ढेकरांच्या सौंदर्यजीवनात साहित्याला फार गौण स्थान असावे याचे सकृद्दर्शनी आश्चर्य वाटते. साहित्यातील सौंदर्य त्यांनी निर्माण केलेल्या साहित्यशास्त्राला अनेक दृष्टींनी अडचणीचे वाटले हे त्यांनी वारंवार सांगितले आहे. तरी सर्व ललितकलांतील सौंदर्याचा ज्यात समावेश असेल असेच सौंदर्यशास्त्र असणे आवश्यक होते. सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने साहित्याबद्दलची आपली तक्रार त्यांनी अनेक ठिकाणी मांडली आहे. त्यांचे आक्षेप दोन गोष्टींवर, एक तर साहित्याचे माध्यम जे शब्द त्यांना इतर कोणत्याही कलेतील माध्यमापेक्षा अर्थ जास्त चिकटलेला. त्यांच्या भाषेत बोलावयाचे तर अर्थाने शब्द लिहाळलेले. दुसरे म्हणजे साहित्यात शुद्ध संवेदना सापडणे दुरापास्त; एकाच वेळी अनेक संवेदनांना त्यात आवाहन असते. शिवाय त्यात प्रत्यक्ष संवेदना नसून या संवेदनांच्या शाब्दिक प्रतिमा आढळतात. तिसरे म्हणजे आशय व या आशयात अभिप्रेत असलेले मानवाच्या कलाबाह्य जीवनातील मूल्यसंकेत वगळून मूल्य व अर्थनिरपेक्ष संवेदनांचे घटक अलिप्त करणे हे गुंतागुंतीचे काम. त्यामुळे शुद्ध संवेदनांतील लयसंबंधाची रचना साहित्यात पाहणे अत्यंत जिकिरीचे. या व अनेक कारणांनी या संदर्भात साहित्याकडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोन जवळ जवळ अधिक्षेपाचा आहे. याबद्दलची त्यांची विधाने अशी : मी चित्रकृतींचे सौंदर्य जाणण्याचा प्रयत्न करीत होतो, त्याच वेळी माझे काव्यलेखनही चालू होते. पण काव्यातील आनंद मला निर्लेप वाटेना, कारण तो लौकिक जीवनाच्या व्यवहाराने डागळलेला आहे असे मला दिसून आले." काव्यकला ही इतर ललितकलांच्या तोलाची आहे असे मानल्याने सौंदर्यशास्त्रातील अनेक घोटाळे निर्माण झाले आहेत." (गमतीची गोष्ट अशी की, मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रातील घोटाळेही नेमक्या याच कारणामुळे निर्माण झाले आहेत.) "वाङ्मयासारख्या भ्रष्ट किंवा सौंदर्यदृष्ट्या सर्वसंकर कलेने कलामीमांसेत व सौंदर्यचर्चेत गोंधळ

उडविला आहे." "माझ्या मते ललितंवाङ्मयांच्याच केवळ अभ्यासावर सबंध कलांचे स्वरूप ठरविणे धाष्टर्याचेच नाही तर निखालस दिशाभूल करणारे आहे." "सौंदर्यशास्त्र व वाङ्मयेतर ललितकला यांना प्राधान्य देणाऱ्याला वाङ्मयसमीक्षा करणे फार किचकट होऊन बसते." "नाहीतर वाङ्मयेतर कलांतील लालित्य एका प्रकारच्या तत्त्वानुसार व फक्त वाङ्मयातील लालित्य हे दुसऱ्या कुठल्यातरी तत्त्वानुसार अशी आपत्ती ओढवेल."

ही आपत्ती टाळण्याचे दोन मार्ग मर्ढेकरांच्या समोर होते. एक म्हणजे सर्व ललितकलांतील सौंदर्याचे रहस्य उलगडून दाखवील असे सौंदर्यशास्त्र निर्माण करण्याचा प्रयत्न तरी सोडून द्यायचा अगर सौंदर्यशास्त्राचे जे नियम त्यांनी घडवीत आणले होते त्यांत सोयीस्करपणे बसेल असे वाङ्मयाचे स्वरूप बदलून घ्यावयाचे. त्या स्वरूपाचा एक विशिष्ट, अनुकूल असा अर्थ लावावयाचा. मर्ढेकरांनी हा दुसरा मार्ग स्वीकारला. याचे एक कारण असे असावे की, मराठीत तरी आजपर्यंत पहिलाच मार्ग स्वीकारला होता. सौंदर्याचे शास्त्र बनविण्याचा प्रयत्नच कोणी केला नव्हता आणि केला असला तरी वाङ्मय ही मध्यवर्ती कला मानून तो केला होता व किंबहुना त्याचमुळे तो शास्त्रशुद्ध झाला नव्हता. मर्ढेकरांनी हे आव्हान स्वीकारले हे त्यांच्या स्वतंत्र प्रतिभेचे एक गमक मानले पाहिजे. तसे करताना वाङ्मयाची जी रूढ समज होती तिला अनेक मर्यादा घालणे त्यांना भाग पडले व पर्यायाने त्यांच्या उपपत्तीलाही तशाच मर्यादा पडल्या. माझी अशी समजूत आहे की, वाङ्मयीन सौंदर्याचे एक वेगळे शास्त्र होईल का काय असा विचार करण्याची, मराठीत तरी आज जरुरी आहे. साहित्याबद्दलचे व त्यातील सौंदर्याबद्दलचे मर्ढेकरांचे विचार काय आहेत ते पाहू.

पहिली गोष्ट म्हणजे साहित्याचा विचार करताना प्रामुख्याने काव्याचाच विचार करावयाचा असे कळत नकळत त्यांच्या हातून घडले आहे. शुद्ध संवेदनांच्या संघटनेची आणि संगतीची जी त्यांची सौंदर्यविषयक उपपत्ती होती, तिला जास्तीत जास्त जवळ येणारा व अनुकूल असा वाङ्मयप्रकार म्हणजे काव्य, कथा, कादंबरी, नाट्य, निबंध यांचा फारसा विचार त्यांनी केला नाही. आपली उपपत्ती काव्याच्या बाबतीत प्रस्तुत होते असे ठरले की इतर वाङ्मयप्रकारांना ती त्याच पद्धतीने लावता येईल असे त्यांनी गृहीत धरले. प्रत्यक्ष वाङ्मयीन कलाकृतींचे परीक्षण त्यांच्या लिखाणात किती कमी आहे या मुद्द्याकडे मी नंतर वळणार आहे. काव्यात देखील कथानकप्रधान काव्यप्रकारांचा विचार, महाकाव्य, खंडकाव्य, विडंबनात्मक इ. त्यांनी बाजूस ठेवला व सर्व विवेचन भावकाव्याला केन्द्रस्थानी ठेवून केले. काव्य व भावकाव्य हे वाङ्मयाचे प्रातिनिधिक सनातन स्वरूप आहे ही परंपरागत भूमिका आहे हे खरे, पण मर्ढेकरांची याकडे पाहण्याची दृष्टी वेगळी आहे. ॲरिस्टॉटलने भावकाव्याचा अजिबात विचार केला नाही, ही त्याच्याबद्दलची मर्ढेकरांची एक तक्रार आहे.

मर्ढेकरप्रणीत सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टिकोनातून साहित्याबद्दलची मोठी अडचण म्हणजे परंपरागत साहित्यशास्त्र हे शब्दयोजनेतून निर्माण होणारे रूढ अर्थ व त्याला चिकटलेल्या मानवी व्यवहारातील मूल्यकल्पना यांवर आधारलेले होते. साहित्यातील सत्य व सौंदर्य त्याच्या आशयावर व शब्दार्थावर उभारलेले होते. मर्ढेकरांच्या सौंदर्यशास्त्रातले सौंदर्य हे शुद्ध संवेदनांच्या अर्थनिरपेक्ष लयबद्धतेवर आधारलेले होते. त्यासाठी साहित्याचे माध्यम जे शब्द त्यांतून सांकेतिक अर्थाचा व आशयाचा निचरा करणे त्यांना अगत्याचे होते व पर्यायाने सर्व मूल्यकल्पनांचे आणि तर्कनिष्ठ अर्थप्रधानतेचे अवजड ओझे त्यांना साहित्यसमीक्षेतून बाजूस फेकून देणे भाग होते. मर्ढेकरांच्या साहित्यशास्त्राचे हेच प्रमुख कार्य ठरले. त्यासाठी त्यांना कोणते युक्तिवाद करावे लागले ते पाहा.

आता हे खरे, की परंपरागत साहित्यशास्त्र साहित्याचे सौंदर्य व श्रेष्ठता त्यातील जीवनदर्शनावर, सत्याच्या आविष्कारावर अवलंबून ठेवते. कलाबाह्य जीवनातील सामर्थ्याचा, त्यातील मूल्यकल्पनांचा आणि वाङ्मयीन श्रेष्ठतेचा आणि सौंदर्याचा संबंध असला पाहिजे असे आपणांस सहजप्रेरणेने वाटत आले आहे. पण यांचा नेमका संबंध साहित्यशास्त्राला समाधानकारकरीत्या प्रस्थापित करता आला नाही. याचे कारण सत्य, मूल्य, जीवनदर्शन, सौंदर्य या प्रमुख कल्पना अगदी व्यक्तिगत मानल्या नाहीत तरी त्यांची शास्त्रीय अर्थनिश्चिती करता येत नाही, त्या स्थूल व वादग्रस्तच राहतात. दुसरे म्हणजे लौकिक जीवनातील व्यवहारात ज्या अर्थाने आपण मूल्य कल्पना वापरतो, नेमक्या त्याच अर्थाने

साहित्यसमीक्षेत त्या प्रस्तुत होत नाहीत. त्यांच्यावर साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेचे काही महत्त्वाचे संस्कार घडून त्यांच्यात बदल होतो असे दिसते. यामुळे परंपरागत साहित्यशास्त्र हे गुंतागुंतीचे, संदिग्ध आणि अशास्त्रीय वाटते. या अडचणीतून मार्ग काढण्यासाठी साहित्यातील सौंदर्याची कल्पना बदलून ती ज्यायोगे अधिक निश्चित व शास्त्रीय बनेल असा प्रयत्न झाला तर तो आवश्यक होता. तो यशस्वी होईल अशी खात्री बाळगण्याची अगर ग्वाही देण्याची जरुरी नव्हती. हा प्रयत्न मर्ढेकरांनी केला ही त्यांच्या स्वतंत्र प्रज्ञेची आणि सामर्थ्याची साक्ष.

जुन्या साहित्यशास्त्रातील उणीवा दाखविताना त्यांनी म्हटले की जुन्या साहित्यशास्त्राने साहित्याला हेतुपूर्ण बनविले, म्हणून अनेक अर्थाने प्रचाराचे साधन बनविले. नैतिक, सामाजिक, आध्यात्मिक मूल्यांचा गौरव म्हणून प्रचार करणारी कला म्हणजे साहित्यकला हे मत रूढ केले. साहित्याचे सौंदर्यही याच कल्पनांवर अधिष्ठित केले. मर्ढेकरांच्या लेखी हा सारा प्रचार होय. भावपूर्ण रसास्वाद व गूढगुंजनात्मक रसास्वादी लेखन हे याच वर्गात मोडते आणि ते शुद्ध साहित्यटीकेला विघातक आहे. त्याचप्रमाणे त्यांच्या मते सर्वसाधारण साहित्यटीकाकारांच्या बौद्धिक व भावनिक मर्यादा याही खऱ्या साहित्य आस्वादाला विघातक झालेल्या आहेत. या टीकाकारांच्या विवेचनात काटेकोरपणा आढळत नाही. संदिग्धता हा वाङ्मयीन आनंदाचा आत्मा आहे असे त्यांना वाटते. रूढ कल्पना तपासून पाहणे त्यांना नकोसे असते. जुन्या ग्रंथकारांचे आधार देणे हे त्यांना सखोल विद्वत्तेचे लक्षण वाटते. सौंदर्य, सत्य, अंतःप्रेरणा, निसर्ग, माध्यम या पारिभाषिक शब्दांचा ते अविवेकी सढळ उपयोग करीत असतात. सौंदर्यविषयक कल्पनांचे विश्लेषण करणे म्हणजे सौंदर्यानुभवाचा विध्वंस करणे अशी त्यांची मनोमन धारणा असते. मला यात बौद्धिक आळसाखेरीज दुसरे काही आढळत नाही. (हा अभिप्राय मर्ढेकरांनी आपल्या Arts and Man या पुस्तकात १९३८ साली दिला आहे.)

साहित्यातील निखळ सौंदर्याच्या शोधासाठी समीक्षकाला कोणती तयारी केली पाहिजे यावद्दल त्यांनी एक ओजस्वी नाट्यपूर्ण परिच्छेद लिहिला आहे. ते म्हणतात, 'सत्य हे मूल्य कलेच्या क्षेत्रात अप्रस्तुत आहे. सौंदर्याचा आस्वाद घ्यायचा तर सत्याचे ओझे दूर करणे बरे! आणखीही बरीच बोचकी खांद्यावरून काढून टाकणे रास्त. जीवनातले सारे 'अर्थपूर्ण' अनुभव, सारे श्रेष्ठ पूर्वग्रह, साऱ्या तथाकथित रम्य कल्पना व फक्त जगण्याला उपकारक अशा ध्येयनिष्ठा साऱ्या परिचित व गुदगुल्या करणाऱ्या भावना, सारी उच्च विशुद्ध रोमांचकारी सगद्गदता, क्षणभर पुलकित करणाऱ्या साऱ्या उत्तेजित अवस्था. ही सर्व बोचकी खांद्यावरून फेकून देऊन सौंदर्यदर्शनासाठी घराची पायरी ओलांडावी. फक्त इंद्रियांची संवेदनशक्ती प्रखर टेवून शब्दशः निर्मल मनाने कलाकृतींचा आस्वाद घेण्याचा प्रयत्न केला तरच सौंदर्याचा खराखुरा अनुभव मिळणे शक्य आहे. पण हा अनुभव एकदा घेतला म्हणजे खांद्यावरून टाकलेले इतर सर्व ओझे तृणवत् वाटावे इतके सौंदर्याचे सामर्थ्य आहे. विश्वातील सारी वंचना व विवंचना, सारी क्षुद्रता व क्षणभंगुरता, सारे वैकल्य आणि व्याकरण, सारा मोह आणि महत्ता मातीमोल व्हावी असे हे सौंदर्याचे तेजस्वी वरवाक्य आहे. हिम्मत मात्र हवी ते झेलायची व पेलायची.' (हा परिच्छेद लालित्यपूर्ण आहे यात शंका नाही, पण यातील लालित्य हे शेवटच्या ओळीतील केवळ ध्वनिसंवेदनेच्या संगतीवर अगर एकंदरीत लयबद्धतेवर अवलंबून नाही याबद्दलही शंका नसावी.)

सत्याचे मूल्य हे कलेच्या क्षेत्रात अप्रस्तुत आहे, साहित्याच्या क्षेत्रातही ते अप्रस्तुत आहे. साहित्यात चित्रित केलेले अनुभव सत्य असले तरी ते सत्याचे अनुभव असतील असे नाही. अनुभवाचे सत्य व सत्याचा अनुभव ही निराळी असू शकतील. सत्य हे तर्कनिष्ठ तर सौंदर्याची निष्ठा वेगळ्या तत्त्वावर, लयतत्त्वावर असते अगर असावयास पाहिजे. सत्यासत्याची भाषा ही तर्कनिष्ठ विधानार्थी वाक्यांच्या बाबतीतच प्रस्तुत आहे. पण वाङ्मयातील विधानाबाबत नाही. शिवाय अनेकप्रकारच्या विधानांनी भरलेले असते. ही विधाने खरी, खोटी अगर शंकास्पद असतात. वाङ्मयातील विधानांसंबंधी सहृदयांनी जरी सत्याचा प्रश्न अप्रस्तुत असला तरी कल्पनानिष्ठ सत्याचा प्रश्न उरतोच. संदर्भ बदलला तरी सत्याची घटनातत्त्वे आलीच. ती बाजूला सारून सौंदर्यदृष्टीने वाङ्मयसमीक्षा करावयाची आणि तीही परत विधानांच्या द्वारे म्हणजे कठीण गोष्ट आहे.

या तर्कनिष्ठतेला विरोधी अशा भूमिकेतूनच मर्ढेकरांनी ॲरिस्टॉटलच्या संभाव्यतेच्या तत्त्वाची कसून छाननी

केली आहे. कलाकृतीच्या बाबतीत जिवंत एकसंधतेचे महत्त्व ॲरिस्टॉटलने प्रतिपादिले. यातूनच संघटन हे ललितवाङ्मयाचे व्यवच्छेदक लक्षण होय हा निकष निघाला असता. नाटकाचे संविधानक म्हणजे विविध प्रसंगांची शिस्तबद्ध रचना असे ॲरिस्टॉटलने म्हटले, पण ही रचना तर्कनिष्ठ व तत्त्वनिष्ठ असावी असा आग्रह धरल्यामुळे घोटाळा निर्माण झाला. कोणतीही ललितकृती ही पूर्णाकृती असली पाहिजे, तिच्या रचनेत आदी, मध्य आणि अंत हे स्पष्टपणे दिसले पाहिजेत असे त्याने म्हटले. पण या रचनातत्त्वाचे स्पष्टीकरण करताना, संभाव्य अगर आवश्यक संगतीची (Probable and necessary sequence) कास त्याने धरली. असंभाव्य शक्यता टाळून कवीने अशक्य संभाव्यतेचा स्वीकार करावा असे ॲरिस्टॉटलचे मत. (The poet should prefer probable impossibility to improbable possibility.) हे दोन्ही पर्याय तर्कनिष्ठ निकषावरचे असल्याने कलावंताला दोन्हीही वर्ज्य आहेत असा मर्ढेकरांचा अभिप्राय. असे करण्यात मर्ढेकर ॲरिस्टॉटलवर अन्याय करतात असे दिसते. त्यांच्या मते जे संभाव्य आहे ते शक्य असणारच आणि जे शक्य आहे ते संभाव्य आहेच आहे. अरिस्टॉटलने ऐतिहासिक सत्य व काव्यात्म सत्य यांच्यात जो भेद केला आहे तो मर्ढेकरांनी अगोदर मान्य केला आहे. शक्यता व संभाव्यता यांमध्येही ॲरिस्टॉटलला ह्याच भेद अभिप्रेत आहे असे वाटते. काही झाले तरी या दोन्ही भेदांना आधार सत्य कल्पनेचा. पण ही कल्पनाच मर्ढेकरांच्या रचनासौंदर्याच्या तत्त्वाला अप्रस्तुत वाटत असल्याने त्यांनी वरील अभिप्राय व्यक्त करावा हे त्यांच्या भूमिकेशी सुसंगत आहे. या प्रकारची भूमिका साहित्याच्या संदर्भात घेणे कदाचित रास्त होणार नाही अशी शंका त्यांना आली असावी म्हणून त्यांनी एक खुलासा केला आहे; वाङ्मयात अभिप्रेत असणारे भावनानिष्ठ संघटन हे सुप्तपणे वावरणाऱ्या तर्कनिष्ठ संघटनेच्या समांतर धावते. एकच संघटन तर्कनिष्ठही असेल आणि सौंदर्यनिष्ठही असेल, पण तसे असण्याची नेहमी जरुरी असते असे नाही. (The emotional organization normally runs parallel to an underlying rational process. The same organization may be at once logical and aesthetic but it need not be so.) साहित्यकृतीत तर्कनिष्ठ संघटन असले तरी चालेल पण तो साहित्यकृतीचा निकष मानणे बरोबर ठरणार नाही ही भूमिका. ॲरिस्टॉटलवर आणखी एक अन्याय मर्ढेकरांच्या हातून घडला आहे तो असा. ॲरिस्टॉटलने आपले विवेचन अगर साहित्यशास्त्र त्या काळी प्रचलित असलेल्या वाङ्मयप्रकारांच्या आधारे तयार केले. त्यातील एखाद्या वाङ्मयकृतीचे परीक्षण करून मर्ढेकरांनी ॲरिस्टॉटलच्या भूमिकेतील न्यूनस्थाने दाखविली असती तर ते उचित झाले असते. घडले आहे मात्र उलटे, ज्या भावकाव्याचा ॲरिस्टॉटलने विचारच केला नाही, त्या एका कवितेच्या आधारे मर्ढेकरांनी ॲरिस्टॉटलचे संभाव्यतेचे तत्त्व अप्रस्तुत ठरविण्याचा प्रयत्न केला आहे. आपले सौंदर्यशास्त्र कथनप्रधान साहित्यकृतींना लावून दाखविण्याचा कोठेच प्रयत्न केला नाही. हा ॲरिस्टॉटल या संभवनीयतेच्या तत्त्वाचा विपर्यास होय. तो इतका अप्रस्तुत आहे की मुद्दामच केला आहे असा संशय यावा.

सांकेतिक सौंदर्यशास्त्रातील ॲरिस्टॉटलच्यादेखील घाटाची (form) कल्पना उथळ आहे. अमुक एक परिणाम साधण्यासाठी अमुक तऱ्हेची रचना अगर संगती असावी असे तिचे स्वरूप आहे. म्हणजेच ही कल्पना साध्य-साधनाच्या संबंधावर आधारलेली आहे. मर्ढेकरांना अभिप्रेत असणारे रचनासंबंध हे या दृष्टीने निर्हेतुक असल्याने त्यांच्या सौंदर्यशास्त्रात घाटाची ही हेतुप्रणीत व उपयुक्ततावादी कल्पना बसत नाही. ॲरिस्टॉटलच्या काळापासून अनुक्रमबद्ध रचनेची अगर घाटाची ही मगरमिठी वाङ्मयीन टीकेच्या गळ्याभोवती बसली आहे असे त्यांना वाटते. हे त्यांना मान्य नाही, कारण या उपपत्तीत आपण एखाद्या सरळ रेषेकडे पाहावे तसे वाङ्मयकृतीकडे पाहिले जाते. त्यांच्या मते वाङ्मयीन कृती ही संभवनीय घटनांची सरळ मालिका नसते तर भावनात्मक लयाची केंद्रपूर्ण आकृती असते.

साहित्यशास्त्राकडून मर्ढेकरांच्या अपेक्षा तरी काय आहेत? ते लिहितात, आतापर्यंतच्या साहित्यशास्त्राने माझे समाधान होईना. काही तरी उणे पडते आहे असे वाटले. म्हणून उंटावरून मोर हाकण्याचा हा उद्योग त्यानी आरंभिला. (मी का लिहितो) तुम्ही काय हाकता हे महत्त्वाचे नसून कशावरून हाकता हेच अधिक महत्त्वाचे. त्यांना अभिप्रेत असलेले साहित्यशास्त्राचे स्वरूप त्यांनी सांगितले आहे ते असे : "एकीकडे शब्दशास्त्र

व अर्थाच्या उत्पतीची छाननी व दुसरीकडे व्याकरण व अलंकारशास्त्र यांचा तात्त्विक विचार, अशा दुहेरी पायावर आधारलेले वाङ्मयसमीक्षण शास्त्र हेंच खरोखर बिनचूक व मौलिक अशी प्रमेये सिद्ध करू शकेल." यापैकी पहिल्या भागाकडेच मर्ढेकरांनी विशेष लक्ष पुरविले आहे.

साहित्याचे म्हणजे काव्याचे माध्यम जे शब्द त्याचे मर्ढेकरांनी कसून परीक्षण केले आहे. शब्द म्हणजे ध्वनी व अर्थ यांचे सर्वमान्य संकेत. पण या रूढ अर्थाने शब्द हे काव्याचे माध्यम होत नाही. शब्दध्वनीला ध्वनी म्हणून काव्यात स्थान नाही, तसे ते संगीतात आहे. काव्याचा संबंध भावनार्थपूर्ण शब्दसमूहाशी आहे, हे लक्षात ठेवणे अगदी महत्त्वाचे आहे. रूढ टीकेचा व्यवहार शब्दार्थाने चालतो, त्यामुळे या अर्थाने शब्द या माध्यमाला साहित्यकलेत अवास्तव महत्त्व प्राप्त झाले आहे आणि त्याचमुळे साहित्यशास्त्राला अयोग्य दिशा मिळाली आहे. शब्दाला दोन प्रमुख बाजू असतात. १) संवेदना निर्मितीची, २) हेतुपूर्तीची, (sensational and intentional). शब्द म्हणजे आकार, ध्वनी व त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या संवेदना, हा sensational शब्दांचा भाग रूढ व्यवहारात दुय्यम महत्त्वाचा असतो, कारण त्याचा उपयोग हेतुपूर्तीसाठीच होतो. शब्दांचा अगर भाषेचा सामान्य हेतू म्हणजे विचार, भावना एकमेकांना कळविण्याचा (communication) अर्थ निर्माण करण्याचा. हा हेतू म्हणजे शब्दसामर्थ्याची मर्यादित जाणीव होय. या मर्यादित जाणीवेतच शब्दार्थांचा प्रपंच चाललेला असतो हे विसरता येत नाही. शब्दांचा जो हेतुप्रधान भाग आहे त्याचे दोन पोटविभाग पडतात. एक cognitive व दुसरा affective, म्हणजे एक बुद्धीला आवाहन करणारा व दुसरा भावनेला आवाहन करणारा. भावनेला आवाहन करणाऱ्या पोटविभागात देखील दोन उपविभाग आहेत. एक शुद्ध भावनेचा (absolute emotions) व दुसरा आधारित भावनेचा (contingent emotion). शुद्ध भावना ही शुद्ध संवेदनांचा अगर त्यांतील आकृतिबंधाच्या साक्षात्काराचा (gestalt) तात्काल परिणाम म्हणून अवतरते. यासाठी जगाच्या कोणत्याही अनुभवाची गरज असत नाही. हीच सौंदर्यभावना होय. आधारित भावना या मानवी व्यवहाराच्या संदर्भातच संभवतात व परिवर्तनीय असू शकतात. मानवी व्यवहाराचे स्वरूप स्थलकालाप्रमाणे बदलले तर त्या बदलू शकतात. या आधारित भावना हेतुपूर्ण असतात, जीवसंरक्षण व संवर्धन यासाठी त्यांचा उपयोग होतो. या भावना अनेक असतात. सौंदर्यभावना मात्र एकच असते. ती निर्हेतुक म्हणून स्वयंभू आणि अर्थपूर्ण असते. ही भावना निर्माण करण्यासाठी शब्दांचा जो उपयोग होतो, त्या अर्थाने शब्द हे काव्याचे माध्यम होत.

हे विचार तात्त्विक स्वरूपाचे असून Arts and Man या पुस्तकात आले आहेत. यापेक्षा एका वेगळ्या दृष्टिकोनातून शब्दांचा विचार मर्ढेकरांनी **वाङ्मय व सौंदर्यशास्त्र** या लेखात केला आहे. शब्द हे परमाणूसारखे आहेत. त्यांचे स्वरूप फार नाजूक व कोमल असते. म्हणून ते काळजीपूर्वक वापरावे लागतात. नाही तर त्यांच्या ललितकलांचा अलवारपणा विरून जातो. आधुनिक वर्तमानपत्री युगात तर यावद्दल विशेष काळजी घ्यावी लागते. सर्व शब्दांच्या बाबतीत हे घडत नाही. काही 'झाड' सारखे शब्द वस्तुनिदर्शक असतात. त्यांचे आकार स्थिर असल्याने, त्यांना फार गमावण्याची भीती नसते. पण 'भयंकर' अगर exquisite यांसारखे जे शब्द असतात त्यांच्या कडा प्रसरणशील असल्याने, ओबडधोबड वापराने त्यांची फार मोडतोड होते, व त्यातील नाजूक अनुभवाची किनार गळून पडते. या भूमिकेतून शब्दांचे वर्गीकरणही मर्ढेकरांनी दिले आहे. या नाजूक, शुद्ध भावनाजनक शब्दयोजनेतून साहित्यातील भावनार्थाचे घटक निर्माण होतात आणि या घटकांतील लयसंबंधातून साहित्यातील सौंदर्य सिद्ध होते. साहित्यातील शब्दयोजनेचा या दृष्टिकोनातून अभ्यास व भावनार्थ घटकातील लयसंबंधांचे परीक्षण म्हणजे साहित्यशास्त्र.

म्हणजे मर्ढेकरांच्या साहित्यशास्त्राची वैशिष्ट्ये ही :

(१) साहित्याचे माध्यम म्हणजे शब्द, शब्दांच्या विशिष्ट भावरंजित उपयोगातून भावनार्थ निर्माण होतात व शुद्ध संवेदना व त्यातील आकृतिबंधही निर्माण होतात. या विशिष्ट पद्धतीने उपयोगात आणलेले शब्द म्हणजे साहित्याचे माध्यम.

(२) या शब्दयोजनेत रूढ शब्दार्थाची अपेक्षा असत नाही. कारण शब्दार्थातून आधारित भावना निर्माण होतात, शुद्ध भावना निर्माण होत नाही.

(३) भावनार्थ घटकातील लयसंबंधाच्या आकलनाने साहित्यिक सौंदर्य निष्पन्न होते.

(४) साहित्याच्या आस्वादासाठी आणि मूल्य-मापनासाठी इतर कोणत्याही मूल्यकल्पनांची सांकेतिक रसकल्पनेची देखील गरज असत नाही. (अर्थात मर्ढेकरांनी भारतीय साहित्य-शास्त्राचा आपल्या लिखाणात कोठेच उल्लेख केलेला आढळत नाही.)

आता या साहित्यशास्त्राच्या आधारे मर्ढेकरांनी प्रत्यक्ष साहित्यकृतींचे जे परीक्षण व मूल्यमापन केले आहे त्याचा विचार करू. असे परीक्षण त्यांनी फार कमी प्रमाणात केले आहे. लयबद्धतेचे तत्त्व साहित्यसमीक्षेत कसे वापरणे शक्य अ हे याबद्दल एक उदाह ण त्यांनी दिले आहे. रस्त्यावर एक भिकारी आसन्नमरण स्थितीत पडला अहे. त्याच्याकडे कानाडोळा करून एक श्रीमंत मनुष्य निघून जातो : दुसरा एक गरीव मनुष्य त्या भिकाऱ्याला पाहून कळवळतो व त्याला मदत करतो. हे दृश्य एक तिऱ्हाईत मनुष्य पाहत आहे. या दोन वागणुकींमधली तर्कसंगती लावली तर श्रीमंताबद्दल तिटकारा व गरिबाबद्दल आदर वाटेल. पण अशी तर्कसंगती न लावता या दोन वागणुकींमधला विरोधच जर त्या तिऱ्हाईत माणसाने पाहिला, तर त्या विरोधाने जी भावना त्याच्या मनात निर्माण होईल ती सौंदर्यभावना. हीच वाङ्मयकलेत अभिप्रेत आहे. मर्ढेकरांच्या साहित्य-शास्त्रात हे उदाहरण कितपत वसते ? एकतर या उदा-हरणातील भावना ही आधारित असल्याने शुद्ध नव्हे, म्हणून सौंदर्यजनक नव्हे; आणि दुसरे म्हणजे ज्या विरोधाच्या जाणीवेवर ती आधारलेली आहे ती जाणीव मूल्यनिरपेक्ष नाही. 'आलोचने'च्या मार्च एप्रिल-मे ६८ च्या अंकात शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांनी यासंबंधीच लेख लिहिला आहे व या उदाहरणाच्या बाबतीत मर्ढेकरांनी आशयातील मूल्यसापेक्ष संवाद, विरोध व लयतत्त्वा-तील संवाद, विरोध याची गल्लत केली आहे, असे म्हटले आहे.

मर्ढेकरांनी आपले लयतत्त्वाचे सौंदर्य कोणत्या काव्य-कृतीच्या बाबतीत तपासले आहे ? त्यांनी उल्लेख केलेल्या कवितांची मी नोंद केली आहे ती अशी ; गडकरी–राजहंस माझा निजला, बालकवी–दुबळी भूल, खेड्यातील रात्र, पारव्यास, गिरीश–आईचा आशीर्वाद, यशवंत-माहुतास, माधव ज्यूलियन-हे काय असे होई, साशंक, धपापे उर, काणेकर कोळ्याचे गाणे. याशिवाय केशवसुत व अनिल यांच्या कवितेतील काही ओळी, इंग्रजीतील Coleriidge–Ancient Mariner व Browning,– Houseman, Eliot, De la Mare Keats-Ode to the Nightingale Constable, यांच्या काही ओळी; Aenied, इ. Agonistis, Divine Comedy, Paradise Lost Dynast यांचे केवळ उल्लेख आले आहेत. नाटकांपैकी शाकुंतल, एकच प्याला, भावबंधन, Othello, Tempest, Arts and The Man, कथां-पैकी The Bottle Imp व Pit and the Pendulum, कादंबऱ्यांत प्रा. ना. सी. फडके व वा. म. जोशी यांच्या कादंबऱ्या आणि War and Peace व Eyeless in Gaza, चरित्रग्रंथात Dowden चे शैलीचरित्र व आंद्रे मोनोचे Ariel व स्मृतिचित्रे. यापैकी पाचसहा कलाकृती वगळल्या तर बाकीच्यांचा केवळ नामोल्लेखच आहे. मराठीतील केवळ दोनच कवितांचे काहीसे विस्तृत विश्लेषण त्यांनी केले आहे, बालकवींची 'खेड्यातील रात्र' व माधव ज्यूलियन यांची 'हे काय असे होई.'

'खेड्यातील रात्र' ही तीन कडव्यांची लहान कविता आहे. या तीन कडव्यांतील प्रसरणशील शब्दांच्या आश्र-याने आणि त्यांनी निर्माण केलेल्या दृक् व श्रुतिसंवेदनांच्या आश्रयाने मर्ढेकरांनी कवितेतील लयसंबंधांचे विश्लेषण केले आहे. या विश्लेषणातील काही विधाने जरी आपण वाचली— 'उजाड' शब्दाने प्रकंपित केलेले अर्थवलय 'पडल्या' आणि 'ओसाड' या शब्दात पसरत जाते. ते अधिक पसरेल या भीतीनेच जणू काय 'वडाचा' हे पगंगत विशेषण येऊन, अजूनही शाबूत असलेल्या एका घटनेचा बांध पहिल्या तीन शब्दांभोवती टाकते. त्याबरोबर द्रुतगतीने 'दाटला', 'भरे', 'भरपूर' या तीन शब्दांच्या लाटा उलट दिशेने व विरुद्ध अर्थाने येऊन त्या बांधावर आदळतात. पहिल्या कडव्याच्या पद्यबंधात 'उजाड', 'पडल्या', 'ओसाड' यात संवादलय आहे; एकच अर्थ अधिकाधिक गहिरा होत गेला आहे. तीच स्थिती 'दाटला' 'भरे' 'भरपूर' या तीन शब्दांतील लयीची आहे; पण या दोन गटांपैकी पहिल्याचे स्वरूप 'ओसाडी' आहे तर दुसऱ्याचे 'भरपूरी' आहे. पहिल्याचा भर जड वस्तूवर आहे तर दुसऱ्याचा 'अंधारा' च्या वायवी लाटांवर. याच पद्धतीने उरलेल्या दोन कडव्यांचेही विश्लेषण केले आहे. या विश्लेषणात वापरण्यात आलेली दृष्टी इतकी सूक्ष्म व व्यक्तिनिष्ठ भासते की, ती सामान्य

लयतत्त्वाचे स्पष्टीकरण करते असे मानणे कठीण होते, म्हणूनच ती शास्त्रीयही ठरत नाही. दुसऱ्या एका संदर्भात माधव ज्यूलियनांच्या गझलाचे विश्लेषण त्यांनी केले आहे. ते त्यातील शब्दयोजनेमुळे त्यातील मध्यवर्ती आधारित भावना जी काहूर त्या भावनेचा कसा उठाव होतो हे दाखविण्यासाठी. त्यात लयतत्त्वाचे स्पष्टीकरण आलेले नाही.

त्या उजाड माळावरती। बुरुजांच्या पडल्या भिंती
ओसाड देवळापुढती॥
वडाचा पार – अंधार दाटला तेथ भरे भरपूर

याचा अर्थ असा की, आपल्या साहित्यशास्त्राचा उपयोग कसा होतो याचे मर्ढेकरांनी आपल्या लेखनात केवळ एकच समर्पक उदाहरण दिले आहे. ते देखील एका लहान भावकाव्याचे, काव्याचे इतर प्रकार जणू या साहित्यशास्त्राच्या कक्षेत येतच नाहीत. काव्याच्या बाबत या साहित्यशास्त्राची जर अशी अडचण होते, तर इतर साहित्यप्रकार या शास्त्राला अप्रस्तुत आहेत की काय असेच वाटते. रूढ शब्दार्थ काटेकोरपणे बाजूला ठेवायचा म्हटले तर नव्या साहित्यशास्त्राची ही अवस्था होते. मर्ढेकरांनी नाट्य, कादंबरी, कथा, निबंध, चरित्र या साहित्यप्रकारांतील कोणत्याही कलाकृतीचे ' खेड्यातील रात्र ' या कवितेसारखे विश्लेषण केले नाही.

कुठलीही कलामीमांसा अगर कुठलाही सौंदर्यशास्त्राचा सिद्धान्त ग्राह्य व्हायचा असेल तर कलाकृतींची प्रतवारी लावण्याचा स्थूल निकष तरी त्यातून निघायला हवा अशी एक दुसरी अपेक्षा मर्ढेकरांनी पाध्ये यांच्या ' कलेची क्षितिजे ' या पुस्तकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत व्यक्त केली आहे. त्यांचे सौंदर्यशास्त्र ही अपेक्षा पूर्ण करते ती लयसंबंधातील कमीजास्त संख्येच्या आणि गुंतागुंतीच्या निकषावर ' The tighter the organisation of a poem, the higher the value ' हा निकषही कलाकृतींना कसा लावता येईल याचे प्रात्यक्षिक मर्ढेकरांनी दिले नाही. मात्र यासंबंधी 'वाङ्मयीन महात्मता' हा एक स्वतंत्र लेख लिहिला आहे. वाङ्मयीन महात्मतेचे मर्ढेकरांनी मांडलेले निकष त्यांच्या सौंदर्यशास्त्राशी सुसंगत आहेत का ?

या लेखाच्या प्रारंभी ते म्हणतात की, अनुभवाच्या व्यापकतेवर किंवा विस्तृतपणावर नव्हे, तर त्यांच्या सजीव तीव्रतेवर वाङ्मयाचा दर्जा अवलंबून असतो. प्रादेशिक व सामाजिक मर्यादा कितीका संकुचित असेनात, अनुभवांतले चैतन्य व कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा विविधतापूर्ण जिवंतपणा जर लेखकाच्या ठायी वसत असेल तर त्याला वाङ्मयात उच्च स्थान प्राप्त होईल. यातच लयबद्ध आविष्कार अभिप्रेत आहे असे मर्ढेकरांना म्हणता आले असते, पण तसे त्यांनी या ठिकाणी म्हटले नाही. मराठी लेखकांच्या संदर्भात ते पुढे लिहितात : अशा तऱ्हेची सखोलता आमच्या लेखकवर्गात नाही. कोणतीही भावना अगर विचार त्यांना वेड लागेपर्यंत भंडावून सोडत नाही. कोणताही प्रसंग त्यांना विश्वघटनेच्या तत्त्वाशी टक्कर घ्यावयास भाग पाडीत नाही. अमुक एक दृश्य पाहून विश्वाच्या गुप्त रहस्याबद्दल ते बेफाम, उद्विग्न किंवा समाधिपूर्ण निरामय झाल्याचे आपणांस आढळणार नाही. (या विचारसरणीनुसार मराठी वाङ्मयाचे परीक्षण करण्याचा विचार त्यांच्या मनात आला होता. दुर्दैवाने तसे लिखाण त्यांच्याकडून पार पडले नाही.) श्रेष्ठ दर्जाचे वाङ्मय निर्माण होण्यासाठी लेखकाच्या ठायी जे गुण वसावयास पाहिजेत असे त्यांना वाटते त्या गुणांचा त्यांच्या सौंदर्यशास्त्रात उघडपणे तरी अंतर्भाव झाला आहे असे म्हणता येत नाही. कारण हे सर्व गुण आणि ही वृत्ती जीवनाशयाच्या शोधाशी निगडित आहे.

यानंतरच्या विवेचनात आपल्या साहित्यशास्त्राची आठवण त्यांना झाली आणि लयबद्धतेच्या निकषाकडे ते वळले. त्याच्या अगोदर आत्मनिष्ठेच्या दुसऱ्या निकषाची चर्चा त्यांनी केली आहे. याबद्दल ते म्हणतात की, स्वतःला जे बरोबर वाटते ते लिहिणे ही वाङ्मयीन यशाची पहिली पायरी – ती भावना व ते वाटणे अर्थपूर्ण, व्यापकतेने सुसंगतशील असणे ही दुसरी पायरी – यातील ' अर्थपूर्णता ' सांकेतिक ' अर्थपूर्णते ' पासून वेगळी कशी त्याचे स्पष्टीकरण नाही. या लेखाच्या अखेरीस सारांशरूपाने लयबद्धतेची कल्पना व रूढ अर्थघनतेची कल्पना यांची तडजोड करण्यात आली आहे. महात्मता ही स्वयंसिद्ध मूल्यभावाच्या आश्रयानेच ठरविता येईल. वाङ्मयात हा मूल्यभाव म्हणजे भावनांचे संगतीला यथार्थतेने प्रेरणा देणारा मूल्यभाव होय. यासाठी भावनांचे ज्ञान व जाणीवा व्यापक व्हावयास पाहिजेत. ही संगती लयबद्धतेचीच आहे. वाङ्मयाची महात्मता समजावयास स्मृतिचित्रासारखे दुसरे पुस्तक नाही. त्यातील भावनांचा

गालिचा लयबद्धतेच्या दृष्टीने अविस्मरणीय आहे. आता स्मृतिचित्रे या पुस्तकात लालित्य आहे पण ते रचनेचे अगर लयबद्धतेचे लालित्य आहे असे म्हणणे कितपत बरोबर आहे? आत्मनिष्ठा व जीवनदर्शन हीच त्यांची वैशिष्ट्ये नव्हेत. काय? जीवनदर्शन हा शब्द मात्र मर्ढेकरांना रुचणारा नाही. तसेच प्रा. फडके यांच्या कादंबऱ्यांपेक्षा वा. म. जोशी यांच्या कादंबऱ्या मर्ढेकरांना वाङ्मयीन महात्मतेची उदाहरणे वाटतात, पण 'विचार-सौंदर्य' हा शब्दप्रयोग त्यांना वदतो व्याघाताचा नमुना वाटतो याचा अर्थ असा की, रूढ आशयप्रधान निकषाखेरीज वाङ्मयाची श्रेष्ठता अनुभवता येत नाही हे कदाचित मर्ढेकरांना माहीत आहे पण ते जाहीरपणे कबूल करावयाचे नाही असे जणू त्यांनी ठरविले आहे.

लुइजी पिरांदेल्ली हा इटालियन नाटककार व गंगाधर गाडगीळ यांच्या साहित्याचे मूल्यमापन करणारे दोन लेख 'साहित्य व सौंदर्य' या पुस्तकात आहेत. तसेच प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांच्या 'राक्षसविवाह' या कादंबरीचे व पाध्ये यांच्या 'व्याधाची चांदणी' या कथासंग्रहाचे परीक्षण करणारे दोन छोटे लेख आहेत. या लेखांतून मर्ढेकरांनी वापरलेली समीक्षणांची मूल्ये त्यांच्या साहित्य-शास्त्रात चपखलपणे बसतात असे नाही. गंगाधर गाडगिळांच्या प्रतिभेचा गौरव करताना मानवी व्यापारा-बद्दल त्यांना वाटणारे कुतूहल, त्यांच्या गुंतागुंतीचे परीक्षण व चित्रण करण्याबद्दल त्यांना असणारा वेध, त्यांच्या कथेत प्रसंगापेक्षा प्रवृत्तीची, कृतीपेक्षा जाणीवेची, आशेपेक्षा इच्छेची व जगण्यापेक्षा जिवंतपणाची महती आहे याचेच दिग्दर्शन मर्ढेकरानी केले आहे. 'मी का लिहितो?' या संदर्भात ते म्हणतात की, 'व्यक्त व अव्यक्त जीवनाकडे पाहून मनात आशय निर्माण होतो, पापण्यांच्या कडा ओल्या होतात, अन् वाटतं की हा आशय शब्दांत मांडावा.' ही त्यांच्या लिखाणाची प्रेरणा आहे तेव्हा ती वगळून समाधानकारक साहित्यशास्त्र कसे बनविता येईल?

१९४६ साली त्यांनी या ठिकाणी दिलेल्या वाङ्मय व सौंदर्यशास्त्र या विषयावरील आपल्या भाषणाच्या अखेरीस म्हटले होते, माझी विचारसरणी यदाकदाचित आपणांस विचारार्ह वाटली तर तिला 'एक उपपत्ती' यापेक्षा आपण अधिक महत्त्व देणार नाही अशी आशा आहे. त्यांची उपपत्ती अनेकांना विचारार्ह वाटली आहे, आणि त्याबद्दलचे अभिप्रायही व्यक्त झालेले आहेत. पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्राचा खास अभ्यास ज्यांनी केला आहे असे प्रा. रा. भा. पाटणकर यांच्या अभिप्रायाचा उल्लेख मला करावासा वाटतो. सौंदर्याचे शास्त्र होणे कठीण आहे. आणि झालेच तरी साहित्यशास्त्राला सौंदर्यशास्त्राची भीती बाळगण्याचे कारण नाही. वेगवेगळ्या कलाप्रांता-तील व्यवहारांचा अर्थ लावण्यासाठी शास्त्रांची जरुरी आहे हे खरे, अशी शास्त्रे शक्यही आहेत पण सर्व प्रांतांना सामावून घेणारे एक शास्त्र, सौंदर्यशास्त्र अशक्य आहे. विविध कलांमधील भेद महत्त्वाचे असल्याने सर्व कलांना सरप्रोपटपणे लागेल असा सौंदर्याचा नियम मिळू शकत नाही. नवीन संकल्पना देणे हे सौंदर्यशास्त्राचे काम नव्हे असाही अभिप्राय त्यांनी दिला आहे. मर्ढेकरांना आपण बांधीत असलेल्या सौंदर्य व साहित्यशास्त्राच्या मर्यादांची कशी कल्पना होती हे आपण पाहिलेच आहे. आपल्या Arts and Man या पुस्तकाच्या अगदी शेवटच्या परिच्छेदात त्यांनी लिहिले आहे : 'I admit again that what I have been saying so far may make no actual difference to the formulation of our critical judgments'.

याचा अर्थ असा की, सौंदर्याचे अगदी काटेकोर शास्त्र बनविणे शक्य नसले तरी ते बनविण्याचे जे प्रयत्न होतात त्या सर्वांची बूज कलासमीक्षकाला तर घ्यावी लागतेच पण रसिकांनी देखील ती घेणे अगत्याचे आहे. त्याप्रमाणे साहित्याच्या आस्वादाचे आणि मूल्यमापनाचे अनेक मार्ग असतात आणि कमीजास्त प्रमाणात ते सर्व बरोबर व प्रस्तुतही ठरतात हे जाणून अमुकच एक मार्ग सर्वस्वी बरोबर, श्रेष्ठ अगर सर्वस्वी चूक व निकृष्ट असे मानण्याचे कारण नाही. या बाबतीत आग्रह धरणे शक्य आणि प्रसंगी इष्ट असले तरी तो दीर्घकाळ टिकणे शक्य नसते. पाश्चात्य साहित्यशास्त्रात देखील या पद्धतीच्या एकमार्गी टीकेविरुद्ध (Critical monism) प्रतिक्रिया होत आहे. कोणतीही पद्धती सतत उपयोगाने अवजड व यांत्रिक बनू लागली की नवीन विचाराची निर्मिती अपरिहार्य होते. कलाजीवनातील व साहित्यजीवनातील अखंड प्रवाहाचा हा अटळ धर्म आहे. पाश्चात्य देशांत आकृतिवादी साहित्यशास्त्राचा विचार उद्भवला तो अशा प्रतिक्रियेतूनच. एवढे मात्र निश्चित की, लौकिक जीवनाला इतर कोणत्याही ललितकलांपेक्षा अधिक निकट असणाऱ्या साहित्यकलेचा परामर्श जीवनाशयाला वगळून करता येणे

कठीण आहे. ते शक्य असले तरी इष्ट ठरत नाही. इतर ललितकलांहून वेगळा असाच वाङ्मयाचा विचार करावा लागतो. अर्थात हा निष्कर्ष पुन्हा पुन्हा कालांतराने आपण स्वीकारला तर त्यात फारसे बिघडते असे मला वाटत नाही.— हे सर्व खरे असले तरी त्यामुळे मर्ढेकरांच्या विचारांचे महत्त्व आणि त्यांचे मराठी सारस्वतातील स्थान तिळभरही कमी होते असे मला बिलकूल वाटत नाही.

शेवटी या संदर्भात अमेरिकन टीकाकार R. P. Blackman यांच्या एका मननीय परिच्छेदाकडे वळतो. " प्रत्येक मोठा टीकाकार, प्रत्येक तत्त्ववेत्त्याप्रमाणेच स्वतःला नकळत आणि स्वतःची तशी इच्छा नसतानादेखील कोणत्यातरी पाखंडाची वकिलीच करीत असतो आणि त्या भरात त्या पाखंडाला सर्वव्यापी, सर्वभक्षक बनवून टाकतो. सर्वसाधारणपणे असेच घडते की, एखादे नवीन तत्त्व हस्तगत झाले की साक्षात्काराचा अंतिम अनुभव आल्यासारखे भासते आणि त्याखेरीज दुसरे तत्त्वच असणे शक्य नाही असे वाटू लागते आणि मग या तत्त्वाचे सत्त्वहरण होत आहे असे दिसले की आता सर्व अनाचार-गोंधळच होणार असे वाटून त्या तत्त्वाच्या उरल्यासुरल्या अवशेषांना बहुतेकजण घट्ट चिकटू पाहतात. असे झाले की, एक वेळचे पाखंड कर्मकांडात थिजू लागते. साऱ्या तत्त्वांची ही गती अटळ आहे. कारण शाब्दिक ज्ञान हेच जणू अविभाज्य सत्यसंवेदनापासून झालेला अधःपात आहे. ज्ञानाचा प्रत्येक साचा त्यावर फार ओझे घातले की मोडणारच. म्हणून कमले साचेच नकोत असे म्हणणे व ते निर्माण करण्याचा प्रयत्न सोडून देणे हेही चुकीचे होईल. काळजी घ्यावयाची ती या साच्याचा उपयोग मर्यादित राहणार याची जाणीव ठेवण्याची. मर्यादांच्या जाणीवेने येणारी शालीनता, नम्रता हाच अंतिम सद्गुण. अनेक मानभंगाच्या प्रसंगांतून गेल्याखेरीज तो दिसत नाही. ज्ञानाच्या क्षेत्रात मानभंगाचे प्रमुख कार्य म्हणजे जाणीवपूर्वक व नवनवीन कौशल्याने वेळोवेळी केलेले अज्ञानाचे पुनर्स्थापन. सर्व कौशल्य आणि सामर्थ्य पणाला लागले तरी शक्यता अशीच की, कोणत्याही गोष्टीचे सत्य अप्राप्यच राहील. —वाङ्मयसमीक्षेच्या बाबतीत कोणत्यातरी एका भागाचा जिवंत विचार करणारी प्रत्येक तर्कनिष्ठ पद्धती ही बरोबरच आहे असे म्हटले पाहिजे. प्रत्येक पद्धतीची उपयुक्तता दोन गोष्टींवर अवलंबून असते, एक म्हणजे तो दृष्टिकोन प्रस्तुत करणाऱ्या विचारवंताचे सामर्थ्य व विश्वास, आणि दुसरे म्हणजे त्या दृष्टिकोनाच्या मर्यादांची जाणीव. ही जाणीव त्या टीकाकाराने व्यक्त केली असेल अगर त्याच्या वाचकांनी ठरविलेली असेल."

●●

पत्रव्यवहार

'सूचि' का 'सूची' ?

महाराष्ट्र साहित्य-पत्रिकेच्या एप्रिल-आक्टोबर १९६९ चा अंक वाचीत असताना पृ. ६२ वर एकच शब्द एकदा 'ऱ्हस्व' व एकदा 'दीर्घ' छापलेला आढळतो. 'परीक्षण' या सदराखाली 'मराठी नियतकालिकांची सूची' असे छापले आहे तर प्रत्यक्ष पुस्तकावर 'मराठी नियतकालिकांची सूचि' असे छापलेले आढळते. यापैकी बरोबर कोणते ? सूचीशास्त्रात अचूकपणाला व सातत्याला फार महत्त्व आहे. हा अचूकपणा प्रस्तुत शब्दाच्या संदर्भात निश्चित करणे प्रथम आवश्यक आहे असे वाटते.

(कृ. शं. हिंगवे)
ग्रंथपाल, पुणे विद्यापीठ

सौंदर्यवस्तूचे संघटन

● संभाजी कदम ●

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेने कै. बाळासाहेब पंतप्रतिनिधींच्या स्मृतिदिनानिमित्त मला येथे बोलावून सौंदर्यशास्त्रातील एखाद्या समस्येवर बोलण्याचा मान दिला याबद्दल प्रथम परिषदेचे आभार मानतो. सौंदर्यशास्त्राचा मी काही गाढा अभ्यासक नाही. पण दृश्य कला, संगीत आणि साहित्य यांचा रसिक म्हणून या कलांच्या तुलनात्मक अभ्यासाचा अनुभव असल्याने माझ्या बालबोध विचारांचा आपणा जाणकारांच्या कलाविचारासाठी काही फायदा व्हावा असा उद्देश मला येथे बोलावण्यामागे असावा. दृश्य कलांचा आणि विशेषतः चित्रकलेचा अभ्यास करताना इतरही कलांचा अभ्यास, पूरक म्हणून करण्याची मी सवय लावून घेतली. त्याचा मला तरी फायदा झाला. चित्रकलेत अवघड वाटणाऱ्या समस्यांवर इतर कलांच्या अभ्यासाने निदान दुरून तरी प्रकाश पडतो आहे असे वाटले. तसेच दृश्य कलांच्या अभ्यासामुळे साहित्य आणि संगीत काहीसे अधिक समजू लागले असा अनुभव. सर्व ललितकलांच्या मुळाशी त्यांचे 'ललित' हे विशेषण सार्थ करणारे काहीएक समान तत्त्व असावे आणि तसे ते असल्यास त्याचा शोध घ्यावा असे आपणा सर्व जाणकारांस आता वाटू लागले आहे. माझ्या मर्यादित अभ्यासाच्या व अनुभवाच्या बळावर आपणासमोर मी काही मूलतः वेगळी किंवा नवी प्रमेये येथे मांडू शकेन असे वाटत नाही. पण कलाकृतीला साक्ष ठेवून, तिच्या मूळ स्वरूपाचा सर्वांगीण विचार करून, आपणांस आधी ज्ञात असलेल्या आणि काही अज्ञात असलेल्या इतर काही प्रमेयांची फेरमांडणी या व्याख्यानाच्याद्वारे मी करू शकलो तर माझे उद्दिष्ट सफल झाले असे समजावे.

कलास्वरूप किंवा कलेची ललितप्रकृती समजून घेण्यासाठी आपण सौंदर्यशास्त्राची मदत घेतो. सौंदर्यवस्तू आणि कलाकृती एकाच निकषाने मोजावी काय, हा प्रश्न येथे प्रथमच उभा राहतो. सौंदर्यवस्तू आणि कलाकृती यांमध्ये प्रकृतिसाम्य आहे तशी भिन्नताही आहे. सौंदर्यवस्तू ही यदृच्छेने घडलेली असते किंवा ती एक निसर्गाचे 'देणे' असते. उलट कलाकृती ही काहीशा जागरूक आणि तरीही व्यावहारिक दृष्ट्या अर्धजागृत मानवी मनातून साकार होत असते. असे असता सौंदर्यवस्तू आणि कलाकृती यांच्या सौंदर्याचे गमक एकच मानायचे काय ? हा मुळावरच घाव घालणारा प्रश्न. यांतून पुढे, सौंदर्य हे वस्तुनिष्ठ की आत्मनिष्ठ, हा आनुषंगिक प्रश्नही वाट काढतो. एकाच अंगाने, म्हणजे निर्मितीच्या अंगाने पाहिल्यास तो उग्र वाटतो. पण सौंदर्यवस्तू काय किंवा कलाकृती काय, या दोहोंचा अनुभव घेणाऱ्या मानवी मनाचा विचार केल्यास तो सोपा होतो. सौंदर्याच्या आस्वादातून आनंदाची प्रतीती मिळते याबद्दल आता मतभेद राहिलेला नाही. ही प्रतीती आपणास कलाकृती आणि सौंदर्यवस्तू या दोहोंपासूनही मिळू शकते. म्हणून, आस्वादाच्या बाजूने पाहिले तर आपणांस या प्रश्नाची मांडणी वेगळ्या रीतीने करता येईल. आनंदाची प्रतीती देणारी ती सौंदर्यवस्तू, असे आता आपण म्हणू शकतो. यांत सौंदर्यवस्तूमधील वस्तुनिष्ठेला बाध येत नाही आणि प्रतीतीचे महत्त्वही कमी होत नाही. ही प्रतीती देण्यासाठी आवश्यक अशी काही मूलभूत तत्त्वे कलाकृती आणि इतर सर्वसाधारण सौंदर्यवस्तू या दोहोंमध्येही असतात. सौंदर्यवस्तूकडून येणाऱ्या प्रेरणा (दृश्य व श्राव्य कलांच्या बाबतीत संवेदना) आपले संवेदनाक्षम मन ग्रहण करते. त्या प्रेरणांचा परिपाक सौंदर्यानुभवात होतो. म्हणून प्रतीतीच्या दृष्टीने सौंदर्याची निर्मिती मानवी मनात होते. आणि येथेच, सौंदर्यप्रकृतीपुरते बोलावयाचे झाल्यास, कलाकृती आणि सौंदर्यवस्तू यांमधील प्रकृतिभेद नाहीसा होतो. सौंदर्य हे आत्मनिष्ठ की वस्तुनिष्ठ हा प्रश्न अप्रस्तुत ठरतो.[1] दुसऱ्या बाजूने पाहिले तरीही सौंदर्यवस्तू आणि

१. येथे आपण रसिकाचे मन पूर्णतः संवेदनाक्षम असते, असे गृहीत धरले आहे. ही झाली आदर्श स्थिती. पण अशी आदर्श स्थिती व्यवहारात नेहमीच असते, असे नव्हे. म्हणून रसिकाच्या कमीअधिक संवेदनाक्षमतेमुळे सौंदर्याच्या प्रतीतीमध्ये रसिकपरत्वे फरक असू शकतो. आणि त्यामुळे सौंदर्यप्रतीती ही आत्मनिष्ठच असल्यासारखी भासते. पण ही व्याज – आत्मनिष्ठा विचारात घेण्याची आपणांस येथे गरज नाही.

अनुक्रमणिका

कलाकृती यांच्या प्रकृतीमधील अभिन्नता वाजवी ठरते, ती अशी; निसर्गदत्त सौंदर्यवस्तू ही यदृच्छेने निर्माण होते, ती एक निसर्गाचे ' देणे ' असते असे आपण म्हटले. मानवी मन हे सुद्धा निसर्गाचे एक अंग आहे हे आपणांस पटू शकते, कलावंत त्याला अपवाद नाही. शिवाय, हरेक वेळी थोर कलाकृती निर्माण करीनच, नव्हे कलाकृती निर्माण करीनच अशी हमी तो छातीठोकपणे देऊ शकत नाही. ही वस्तुस्थिती लक्षात घेतल्यास कलाकृती ही सुद्धा तितकीच यदृच्छेने, आपाततः घडत असते, ती सुद्धा निसर्गाचेच ' देणे ' असते, हे आपणांस मान्य करावे लागते. कलाकृतीच्या बाबतीत निर्मिती करणारे मन जसे संवेदनाक्षम व सर्जनशील, तसेच प्रतीती घेणारे मनही संवेदनाक्षम आणि प्रतीतीच्या पातळीपुरते तरी सर्जनशील असावे लागते. म्हणून निर्मिती आणि प्रतीती, या दोहों-पैकी कोणत्याही एका दिशेने आपल्या आजच्या शोधाची वाटचाल झाली तरी उत्तर तेच यावयास हवे. कलावंताच्या सर्जनशील मनामध्ये त्या त्या वेळी नेमके काय घडते हे आपण रसिक पाहू शकत नाही. प्रतीतीबद्दल मात्र आपण काहीसे अधिक आत्मविश्वासाने बोलू शकतो. म्हणून ' सौंदर्यवस्तूचे संघटन ' या आजच्या विषयाचा शोध आपणांस प्रतीतीच्या बाजूने घ्यावयाचा आहे. यात आपणांस प्रथमपासून एक दक्षता मात्र घ्यावी लागेल. सौंदर्याकृतीची संघटक तत्त्वे समजून घेताना कलाकृती आणि सौंदर्यवस्तू यांमधील साम्य तर समजून घ्यावयाचे आहे. पण त्याच वेळी कलाकृतीमधील आशयाच्या मानवी अंगाचा विसर पडू द्यायचा नाही. म्हणून आशय आणि सौंदर्याकृतीचे संघटन यांमधील परस्परसंबंधाचे अवधान आपणांस सतत ठेवावे लागेल आणि हे काम आपण किती जागरूकतेने करतो यावर या व्याख्यानाचे यश अवलंबून राहील.

कलाकृतीच्या संघटनेसंबंधात मर्ढेकरांनी प्रचलित केलेली लयतत्त्वाची कल्पना आज आपल्याकडे रूढ आहे. संवाद, विरोध, तोल या लयतत्त्वांच्या सम्यक् आविष्कारातून कलाकृतीची 'आकृती' घडते आणि आनंद होतो; अशी ही विचारसरणी. याला अगदी विरुद्ध वाटणारी, परंतु अगदी मर्ढेकरी प्रकारातल्याच अडचणी निर्माण करणारी एक विचारसरणी आज रूढ होऊ पाहत आहे ती सुसान लँगरची, प्रतीकवादाची. या दोन्ही विचारसरणींमधला समान दोष असा की त्यांच्या साहाय्याने कलाकृती आणि कारागिरी यांमधील फरक आपणास शोधूनही सापडत नाही. संगीत, चित्र या कलांच्या संदर्भात सुसान लँगरसुद्धा लयाचा ऊहापोह करतात. पण तो केवळ आनुषंगिक. (त्यांच्या मूळ प्रतीकवादी विचारसरणीशी त्याचा मेळ साधत नाही) त्यांचा मुख्य रोख कलाकृती ही कशाचे तरी प्रतीक असते हे ठसविण्यावर आहे. या विचारसरणीचा सविस्तर परामर्श घेण्याची ही जागा नाही. पण प्रस्तुत विषयाशी त्यातील काही प्रश्नांचा संबंध आहे. आणि या विचारसरणीच्या तुलनेने आपल्या आजच्या विचाराला स्पष्टता व नेमकेपणा यावयाचा आहे, म्हणून त्याकडे दुर्लक्षही करता येत नाही. लँगर यांच्या प्रतीकवादातील कलाकृती हे कशाचे प्रतीक असते व तिचा कला म्हणून जीवनात गरज काय, असा प्रश्न आपण येथे विचारू शकतो. सुसान लँगर आपला बचाव पद्धतशीर करू शकत नाहीत, हे त्यांनी केलेल्या कलेच्या व्याख्येवरून स्पष्ट होते. ती व्याख्या असलेला परिच्छेद असा—

2. At this point I will make bold to offer a definition of art, which serves to distinguish a ' work of art ' from anything else in the world, and at the same time to show why, and how, a utilitarian object may be also a work of art; and how a work of so-called " pure " art may fail of its purpose and be simply bad just as a shoe that cannot be worn is simply bad by failing of its purpose. It serves, moreover, to establish the relation of art to physical skill, or making, on the one hand, and to feeling and expression on the other. Here is a tentative[3] definition, on which the following chapters are built; Art is the creation of forms symbolic of human feeling.

---

२. " Feeling and Form " सुसान लँगर.

३. सुसान लँगर आपली व्याख्या ' tentative ' आहे म्हणतात. आणि असल्या tentative व्याख्येवर following chapters are built म्हणतात. ही व्याख्या आपण पूर्णत्वाला नेणार आहो असे आश्वासन त्या देत नाहीत, हे येथे लक्षात देण्यासारखे आहे.

वरील परिच्छेदात आलेले व्याख्याभूत हेतू आणि प्रत्यक्ष व्याख्या यावरून पाहता लँगरना कलेच्या पोतडी-मध्ये सर्व काही कोंबायचे आहे हे स्पष्ट होते. उपयुक्त वस्तू हीसुद्धा कलेच्या पातळीवर नेण्याचा त्यांचा मानस आहे आणि तोही उपयुक्ततेच्या निकषावर. कलेतील आत्माविष्काराच्या भाषेची त्या रेवडी उडवितात. बहुधा आत्माविष्कार आणि उपयुक्तता यांचा सांधा जुळत नाही म्हणून कारागिरीमधील सौंदर्यवस्तू ही उप-युक्ततेच्या निकषाला उतरावी लागते. आणि कलाकृती व कारागिरी यांमधील भेद तर लँगरना पुसून टाकावयाचा आहे. त्यामुळे कलेतील आत्माविष्काराला नकार देणे त्यांना भाग आहे; त्यासाठी सर्जनप्रक्रियेतील सर्जक मनाला डावलण्याची धडपड त्यांना करावी लागली आणि म्हणूनच Creation असे धातुनाम त्यांना वापरावे लागले. शिवाय, Creation of forms असे म्हणताना प्रत्यक्ष Expression डावलून Symbolic of human feeling म्हणावे लागले.[४] मानवी भावना तर डावलता येत नाही आणि कलावंताचा आत्माविष्कार मात्र डाव-लायचाच आहे; अशा आपत्तीत लँगरना भावनाभिव्यक्ती-ऐवजी भावनेच्या प्रतीकाचे तत्त्वज्ञान करणे भाग होते. पण ते त्यांना जमलेले नाही. ' Symbol of feeling ' का आणि ' Expression of feeling ' का नाही, असा प्रश्न विचारल्यास त्या म्हणतील, ' कलाकृतीमधील भावना ' प्रत्यक्ष ' नसते. ' बरे, चित्रात Symbol of feeling येते कुठून असे विचारल्यास त्यांचे उत्तर, चित्रामध्ये अवकाशाचे प्रतीक असते. (Symbol of space) पण हे कोणत्याही चांगल्या-वाईट कलाकृतीमध्ये घडू शकते किंवा अ-कलाकृतीमध्येही घडू शकते. शिवाय Symbol of space का, तर चित्रामधील अवकाश हा प्रत्यक्ष अवकाश नसून तो Virtual space असतो.[५]

४. प्रत्यक्ष अनुभव आणि त्याची अभिव्यक्ती साधने, माध्यमे ही वेगळी असतात त्यामुळे. प्रत्यक्ष अभिव्यक्ती शक्य नसते. या विचारसरणीमुळे बहुधा लँगर गोंधळात पडल्या असाव्यात. या मुद्द्याचे विवेचन पुढे यावयाचे आहे.

५. दृश्य विश्व आणि दृश्यकला यांमध्ये actual space आणि virtual space असा फरक खरोखरी असू शकतो काय हा एक प्रश्न आहे. त्याचा विचार येथे शक्य नाही.

हेही तात्पुरते खरे मानले. पण वास्तुकलेमध्ये तर प्रत्यक्ष अवकाश बंदिस्त करता येतो. असे असताना वास्तुकृती हे कशाचे तरी प्रतीक असते हे मानण्याची गरज काय ? त्यावर, वास्तुकृती हे मानवी आशाआकांक्षा, त्याचा जीवनकलह, नव्हे सर्व मानवी संस्कृतीचेच प्रतीक असते, हे उत्तर. पण हेही सर्व बऱ्यावाईट कृतींबद्दल म्हणता येईल. याहून विसंगत खटाटोप त्यांच्या संगीतविषयक प्रतिपादनात दिसतो. The symbolic power of music lies in the fact that it creates a pattern of tensions and resolutions. As its substance – its primary illusion – is virtual (scientifically quite unrealistic) Time.[६] (प्रत्येक ठिकाणी) virtual हे आवडते विशेषण वापरून ताण आणि विसर्जन एवढ्या सामग्रीवर त्या संगीताला प्रतीकवादाकडे नेतात. वरील अवतरणात ' विशुद्ध ' कलेच्या कल्पनेची हेटाळणी करताना ' failing of its purpose ' असे कारण त्या दाखवितात. पण हा हेतू नेमका कोणता हे त्या सांगत नाहीत. कलाकृतीने प्रतीकरूप घेणे, एवढा एकच – त्यांच्या दृष्टीने कलात्मक – हेतू त्यांच्या प्रतिपादनाशी सुसंगत ठरतो. पण आता आपण पाहिल्याप्रमाणे, मग कोणतीही बरीवाईट कलाकृती प्रतीक होऊ शकते. कलाकृतीच्या संघटनेबद्दल बोलताना rhythm, contrast, tension अशी लयतत्त्वांची भाषा लँगर वापरतात आणि अंतिम हेतू मात्र 'प्रतीक', अशी ही आपत्ती. शिवाय स्वतःच्या व्याख्येमुळे ' जगातील इतर कोणत्याही गोष्टींपासून कलाकृती वेगळी काढता येईल ' या त्यांच्या आश्वासनामधील ' इतर कोणत्याही ' या सदरात काय पडते हा प्रश्नच आहे.

√ मर्ढेकरांच्या विचारसरणीमध्ये वाङ्मयेतर कलांना भावनाशयाचे दरवाजे बंद केलेले; तर लँगर यांच्या विचारसरणीमध्ये भावनाशयाला फक्त प्रतीकत्व देऊन सर्जक कलावंतापासून त्याची फारकत केलेली. दोन्हींमध्ये कलाकृती कारागिरीच्या पातळीवर येते. मर्ढेकरांच्या संवाद, विरोध, तोल या लयतत्त्वांच्या प्रतिपादनामागे सौंदर्याबद्दलची आस्था तरी होती. म्हणून त्यांनी सौंदर्य-

६. काल आणि अवकाश याबद्दलचे विवेचन पुढे यावयाचे आहे येथेही virtual आणि actual असा फरक असू शकतो काय ? हा प्रश्न आहे.

भावनेची चिकित्सा केली. लँगर सौंदर्यभावनेचे अस्तित्वच मानावयास तयार नाहीत. सौंदर्यभावनेची बाजू घेता घेता, मर्ढेकरांच्या हातून कलाकृतीला अजाणता अन्याय होतो. लँगर तिला जाणीवपूर्वक physical skill च्या पातळीवर आणतात. (यात पाश्चात्त्य देशांत आजवर झालेल्या action painting, आरेखन किंवा print making किंवा तत्सम, 'कृती' ला प्राधान्य देणाऱ्या तंत्रप्रधान कलाप्रकारांना वाव करून देण्याचा त्यांचा हेतू असावा. आणि आज अशा प्रकारांना अवास्तव महत्त्व आले आहे, नव्हे एकूण कलेचे अमानवीकरण किंवा dehumanisation करण्याच्या प्रयत्नात पाश्चात्य मंडळी आहेत, हेही खरे.) कलाकृतीचे सर्जन ज्या मानवी मनात होते त्याकडे मर्ढेकरांनी वाङ्मयेतर कलांच्या बाबतीत दुर्लक्ष केले, तर लँगरनी साहित्यासह सर्वच कलावंतांच्या सर्जक मनाला डावलले.

ज्याला आपण संवेदनाक्षम मानवी मन म्हणतो ते मन म्हणजे इंद्रियांच्या मदतीने भोवतालच्या विश्वाला सामावून घेण्याच्या प्रयत्नात गढून गेलेली एक खिडकी आहे. नव्हे – स्वतः खिडकी बनून ते स्वीकार करते म्हणून त्याला संवेदनाक्षम म्हणावे लागते. कलावंताचे मन याहून वेगळे नसते. उलट कलावंत अधिक संवेदनाक्षम असतो असे म्हणताना तर या संस्कारक्षम, स्वीकारशील खिडकीचे महत्त्व अधिकच वाढते. स्वीकारलेल्या संवेदना, बिंबे, त्यांचे अर्थ, साहचर्य, प्रतिमा या सर्व घटकांचे संस्कार एकमेकांवर होत होत मन संवेदनाक्षम बनत असते. अशा मनातून घडणाऱ्या किंवा प्रतीत होणाऱ्या कलाकृतीचा विचार करताना ते मन आणि त्याची भावनाक्षमता नेमकी डावलणे धोक्याचे आहे. कलाकृतीला किंवा सर्वच सौंदर्यवस्तूंना सौंदर्यरूप देणारी घटक-तत्त्वे वेगळीच असतात हे मान्य केले तरी सर्जक कलावंताचा हा वाटा अमान्य ठरू शकत नाही. लँगर प्रतीतीच्याच बाजूने बोलतात. त्या म्हणतील, निखळ सौंदर्यवस्तूमध्येसुद्धा Symbol of feeling ची प्रतीती येऊ शकते. (निखळ सौंदर्यवस्तूमध्ये जीवशास्त्रीय भावनेची प्रतीती मर्ढेकरांना मुळातच मान्य नाही.[७]) हे मान्य करता येईल. पण हे मान्य करताना लँगर व आपण, सर्वांनीच रसिकाच्या मनाचे अस्तित्व गृहीत धरले आहे. लँगर रसिकाच्या मनाचे अस्तित्व मानतात आणि कलावंताला टाळतात. मग शिल्लक उरणारी निर्मितीची क्रिया ही केवळ संस्कारशून्य मनाची क्रिया ठरते. यातून पुढे जीवनवास्तवाचे अस्तित्व नाकारावेसे वाटू लागते. यापुढील मजल अधिक धोक्याची. कारण जीवनवास्तवता येथे नुसती नाकारली जात नाही, तर कलावंत वास्तवता किंबहुना नवी वास्तवता निर्माण करीत असतो अशी ग्वाही दिली जाते. मग कलेच्या क्षेत्रात फक्त 'नवे' काहीतरी करण्याची कोरड्या मनाची धडपड सुरू होते. ही स्थिती केविलवाणी आहे. भारतीय रसशास्त्रामध्ये भट्ट लोल्लटापर्यंत कवीला वगळून, निव्वळ शब्दांच्या आधाराने अर्थ आणि त्यातील रस शोधण्याचा असाच प्रयत्न झालेला आपण पाहतो. राजशेखर मात्र प्रथमच ही 'रसवत्ता येथे कोठून' असा प्रश्न विचारतो. मूळ विश्वात रसवत् आणि रसशून्य असे अर्थ नसून कवीच्या जीवनप्रतीतीमधून ही रसवत्ता येत असते. काव्यार्थाची सत्यता आणि रसवत्ता ही दोन्हीही कवि. प्रतीतिनिष्ठ असतात, हे त्याने प्रथमच निःसंदिग्ध शब्दांत सांगितले. पुढील अभिनवगुप्ताच्या प्रतिपादनाची ही गुरुकिल्ली ठरली आणि रसशास्त्राच्या प्रगतीचा मार्ग येथून मोकळा झाला.[८]

सर्जक कलावंताच्या प्रतीतीमधील भावनाशय आणि सौंदर्याकृती यांच्या परस्परसंबंधाचे आकलन मर्ढेकर आणि लँगर दोघांनाही झाले नाही. त्यामुळे दोघांचेही प्रतिपादन कारागिरीकडे झुकले. म्हणून आपल्यापुढील प्रश्नाची जुळवणी नीट करावी लागेल. सौंदर्यवस्तूचे संघटन करणारी तत्त्वे आणि कलाकृतीला वेगळेपण देणारा भावनाशय यांचे परस्परसंबंध आपणास नीट पडताळून पाहता आले; त्यातून नुसत्या सर्वसाधारण आकृतीऐवजी कलाकृतीला कमीअधिक महात्मता देणारी आकृतीची वैशिष्ट्ये व वर्तन आपणांस हुडकून काढता आले तरच सौंदर्यशास्त्राच्या अभ्यासाचा कलेमध्ये काही उपयोग होऊ शकेल. मर्ढेकरांनी लयतत्त्वांचा ऊहापोह केला. वाङ्मयीन महात्मतेचा त्याहून मूलभूत विचार केला पण स्वतःच्या लयतत्त्वविचाराचा आणि आत्मनिष्ठ महात्मतेचा मेळ त्यांना घालता आला नाही. त्यांचे लयतत्त्वांचे विवेचन संपूर्ण चुकीचे आहे असे नव्हे. ते अपुरे आहे, विस्कळीत आहे. त्यांचा माध्यम-विचार-

७. 'सौंदर्यभावना'–मर्ढेकर.

८ 'भारतीय साहित्यशास्त्र' ग. त्र्यं. देशपांडे; या निबंधामधील भारतीय रसशास्त्राचे संदर्भ ग. त्र्यं. देशपांड्यांच्या वरील ग्रंथावर आधारलेले आहेत.

सुद्धा तोकडा आहे. माध्यमसाधनांच्या अंगभूत गुणवैशिष्ट्यांच्या आधाराने कलाभिव्यक्ती होते, त्यांच्याच गुणवैशिष्ट्यांच्या आधाराने सौंदर्य किंवा लालित्यसिद्धी होते. असे असता माध्यम-विचार काय किंवा लयविचार काय, अपूर्ण राहिला तर आशयघनताही दुरावते आणि सौंदर्यसुद्धा पारखे होते

सौंदर्यवस्तूचे संघटन करणारे लयतत्त्व आणि माध्यम यांचा अतूट संबंध आहे. म्हणून माध्यमाच्या कल्पना प्रथम अधिक स्पष्ट केल्या पाहिजेत. रंग किंवा रंगद्रव्य (pigment) हे चित्रकलेचे माध्यम आणि भावगर्भ शब्द (emotional meaning) हे साहित्याचे माध्यम. यात जलरंग की तैलरंग हा तपशील महत्त्वाचा नाही असे मर्ढेकरांना वाटते. त्यांच्या मते जल किंवा तैल ही नुसती साधने (instruments) आहेत.[9] चित्राचे माध्यम 'रंग' म्हटल्यास रंग ही केवळ संवेदना आहे किंवा संवेदनोत्तेजक घटक आहे, असे म्हणावे लागते. तिला रंगद्रव्य म्हणण्याची वास्तविक गरज नाही. लोलकाच्या साहाय्याने सूर्यकिरणांचे पृथक्करण करून मिळणारे इंद्रधनुष्याचे सप्तरंग म्हणजे कुठल्यातरी पृष्ठावरून परावर्तित होणारे फक्त रंगकिरण होत. रंगद्रव्यातील रंग ही सुद्धा प्रत्यक्ष वस्तू नसते, तर त्या त्या विशिष्ट रंगद्रव्याने म्हणजे त्या त्या वस्तूने परावर्तित केलेले ते विशिष्ट वेचक रंगकिरण असतात. पण चित्र रंगविताना चित्रकार प्रत्यक्ष किरण वापरीत नसतो. विशिष्ट रंगहेतूने तो काहीएक रंगद्रव्य चित्रफलकावर लावीत असतो. मर्ढेकरांचा रंगद्रव्याचा विचार येथपर्यंत पोहोचला. पुढे मात्र गेला नाही.

जल किंवा तैल यांना चित्रकलेमध्ये, माध्यमविचारात ग्रहमाध्यम किंवा binding medium म्हणतात. रंगद्रव्याचे नुसते कण फलकावर लावता येत नाहीत. या कणांना एकत्र बांधणारे तसेच त्यांना चित्रफलकाशी निगडित करून ठेवणारे एखादे साधन लागते. शिवाय फलकावरील रंगद्रव्याचा संचार सुलभ रीतीने होणे आवश्यक असते. हे कार्य तेल किंवा गोंद मिसळलेला जलरंग यामुळे होते. ग्रहमाध्यमांनी रंगवापराचे कार्य जसे कठीण किंवा सुलभ होते, त्याप्रमाणे त्यांच्या वापरांना काही मर्यादाही पडतात. काहीएक विशिष्ट गुणवत्तासुद्धा त्या त्या मर्यादेमध्ये मिळते. म्हणून ग्रहमाध्यमाचा अंतिम सौंदर्याकृतीवर परिणाम होणे अपरिहार्य असते. कुंचला वगैरे साधनांचासुद्धा यात समावेश करावा लागतो, कारण त्याशिवाय रंग लावता येणे शक्य नसते. एकूण माध्यमविचारात माध्यम आणि साधने यांचा एकत्र विचार अपरिहार्य असतो इतका त्यांचा सौंदर्याकृतीवर परिणाम होत असतो. आणि शेवटी माध्यम असा एकेरी शब्दप्रयोग करण्याऐवजी माध्यमसाधने असा समास वापरावा लागतो.

माध्यमसाधनांचा विचार इतका परिपूर्ण झाला की, जलरंगांतून साधावयाची गुणवत्ता व आकृती आणि तैलरंगांतून साधावयाची गुणवत्ता व आकृती, यांमधील फरक स्पष्ट होऊ लागतो. जे एका माध्यमामधून शक्य ते दुसऱ्यामधून शक्य नसते. जे एकामधून अभिव्यक्त होते ते दुसऱ्यामधून होत नसते. सतारीमधून साधावयाची स्वराकृती आणि सारंगीमधून साधावयाची स्वराकृती, या निसर्गतःच भिन्न. जे कवितेतून शक्य ते कादंबरीतून शक्य नसते. रंगभूमीच्या दृश्य-श्राव्य माध्यमातून जे शक्य ते कादंबरीतून शक्य नसते. ग्रहमाध्यमाचा विचार साहित्यालाही लागू पडतो. साहित्याचे माध्यम भावगर्भ शब्द (emotional meaning, meaning = word) असे मर्ढेकरांनी म्हटले. रंगद्रव्याबाबत त्यांनी ग्रहमाध्यमाकडे दुर्लक्ष केले तसेच त्यांचे येथेही झाले. भावगर्भ शब्द असे म्हणताना त्यांनी भाषेच्या व्याकरणा (Structure) कडे दुर्लक्ष केले. भावगर्भ शब्द हा नुसता शब्द म्हणून वापरता येत नाही. किंवा तो भावगर्भही असत नाही. रंगद्रव्यकणांसारखाच तो नुसता कण आहे. या शब्दांचे मिळून वाक्य होते, तेव्हा त्याला खरा अर्थ आणि भाव येतो. या भागाचा अधिक विचार पुढे यावयाचा आहे, तूर्त आपण एवढे लक्षात घेऊ की, शब्दांना काही विशिष्ट क्रमाने एकत्र बांधून अर्थ व भावरूप देणारे व्याकरण किंवा भाषावर्तनाचे नियम साहित्यात फार महत्त्वाचे असतात. त्यांच्या विशिष्ट घडणीवर भावनार्थाची गुणवत्ता अवलंबून असते. म्हणूनच एका भाषेतील साहित्यकृती दुसऱ्या भाषेत नेताना सायास पडतात. काव्याकृतीच्या घडणीतील सुद्धा शब्दांची विशिष्ट सरणी मांडून त्यांच्या आधाराने संवाद, विरोध, तोल या लयतत्त्वांचे प्रात्यक्षिक देताना मर्ढेकर शब्द अक्षरशः मोजतात. हे पाहिले की, त्यांच्या लयतत्त्वविचारातील तोकडेपणाचे मूळ माध्यमविचारातील तोकडेपणात आहे, हे स्पष्ट होते.

' 9. On mediums Arts : And Man– मर्ढेकर

एवढ्या विवेचनावरून एक गोष्ट स्पष्ट होईल. लय-तत्त्वांच्या कलाकृतीमधील कार्याबद्दल संदेह नाही. 'नील नभीं नक्षत्र कसें' यासारख्या अनुप्रासांना पुनरावृत्तीमुळे ध्वनिसौंदर्य येते. याची जाणीव मर्ढेकरांसह आपणा सर्वांना आहे. पुनरावृत्तीच्या मुळाशी संवादतत्त्व आहे. संवाद, विरोध, तोल ही लयाविष्काराची मूलभूत अंगे आहेत. त्यांची अपरिहार्यता का व कशी हे आपणांस पाहावयाचे आहे. सोयीच्या दृष्टीने आपण तोल या तत्त्वापासून सुरुवात करू. तोल किंवा समतोल हा अगदी प्राथमिक अवस्थेत, अगदी शरीरशास्त्रीय गरज म्हणूनही अपरिहार्य आहे. आपण अगदी प्राथमिक अवस्थेपासून या विचारांनी सुरुवात करू शकतो. जीवनात हरघडी, नव्हे निमिषानिमिषाला, तोलामुळेच आपली जीवनक्रिया — अगदी शारीरिक क्रियासुद्धा — आपण पार पाडीत असतो. आपली साधी उठण्याबसण्याची, चालण्यापळण्याची क्रियासुद्धा तोलाशिवाय सफल होत नाही. जी गोष्ट शारीरिक तोलाची तीच मानसिक तोलाची, असे म्हटल्यास आपले विवेचन फारच शाळकरी पातळीवर चालले आहे असे वाटेल. विज्ञानात जडवस्तूंच्या तोलाचा बराच ऊहापोह झाला असला तरी त्याचा संबंध कलेशी साक्षात किती, हा एक प्रश्नच आहे खरा. त्यातही चित्रकलेत रंग, रेषा, आकार यांचा तोल किंवा शिल्पामध्ये घनाकारांचा तोल साधण्याला महत्त्व असले तरी त्याचा संबंध साहित्य, संगीत या कलांशी किती, असाही प्रश्न पडेल. शब्द मोजून तोल दाखविण्याचे मर्ढेकरांनी साहित्यात केलेले प्रात्यक्षिक आपल्या नजरेसमोर असल्याने तोलाच्या कल्पनेने आपण अधिकच बिथरू शकतो. अचल तोलाच्या कल्पनेला सचेतन तोलापर्यंत नेणारे माधव आचवलसुद्धा तोल सावरलेला दाखविण्यासाठी 'खेड्यातील रात्र' या कवितेच्या मधल्या कडव्याकडे परत येतात; काव्यानुभवाच्या प्रगत दिशेच्या विरुद्ध वळून काव्यवस्तूचाच मध्य गाठतात.[१०] यावरून तोलाच्या मूळ कल्पनेतच तथ्य नसावे असे वाटू लागते. आचवलांच्या विवेचनाच्या मध्यवर्ती गाभ्याशी सहमत होऊनही असे म्हणावेसे वाटते की, त्यांच्या विचाराची दिशा फक्त काव्यानुभवाच्या अंगाने गेली. मर्ढेकरांनी केलेल्या शब्दांच्या चिकित्सेमधील अपुरेपणा त्यांनी दाखवावयास हवा होता.

आपल्यापुढे असे अनेक प्रश्न असले तरीही तोल अपरिहार्य असतो असे म्हणावे लागते. कलाकृतीमध्ये तो फार जाणीवपूर्वक साधावयाचा असतो किंवा साधता येतो, असे नव्हे. जाणीवेच्या एका विशिष्ट अवस्थेमध्ये तो आपाततः साधला जावयाचा असतो. आणखी एक मुद्दा असा; विज्ञानात जडवस्तूचा तोल जितका मापून साधता येतो तितका तो कलाकृतीत साधता येत नाही. कलाकृतीची घडण इतकी complex असते, किंवा मुळात सर्जक मनाची घडण इतकी गूढ असते, की तोल साधणे किंवा ढळणे, याचे तपशीलवार माप पदरात टाकता येणे कठीण असते. पण एक म्हणता येईल, कलाकृतीमध्ये साधलेला किंवा ढळलेला तोल संवेदनाक्षम मनाला तात्काळ जाणवू शकतो; आणि संवेदनाक्षम व प्रतिभादक्ष मनाला तो सर्जनप्रक्रियेमध्ये तितकाच सहज साधताही येतो. यासाठी तोलाच्या तत्त्वज्ञानाची बौद्धिक पातळीवरील

१०. 'मर्ढेकरांचा वाङ्मयविचार'. सत्यकथा, ऑक्टोबर १९६१. मर्ढेकरांनी बालकवींच्या 'खेड्यातील रात्र' या कवितेचे रसग्रहण करताना प्रत्येक कडव्यामधील आकृती सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला. पण या सर्व आकृत्या सुट्या होत्या. त्यातील तोलाचा मर्ढेकरी प्रकार 'अचल' होता. आचवलांनी प्रगत होणाऱ्या सचेतन व एकजिनसी आकृतीचा ऊहापोह करून तिन्ही कडव्यांमधील एकजिनसीपणा व सलगता सिद्ध केली पण तोल दाखविताना मात्र तोलबिंदू मधल्या कडव्यामधील शेवटच्या ओळीवर आणून दाखविला. हे त्यांच्या स्वतःच्याच सचेतन तोलाच्या कल्पनेशी विसंगत होते. त्याला मी त्या वेळी सत्यकथेतून आक्षेप घेतला होता. कवितेचे आकलन पूर्ण होण्यासाठी वाचनाच्या वेळी पुन्हा पुन्हा मागेपुढे जाण्याची आवश्यकता असते, असे उत्तर त्यांनी दिले होते. पण रसग्रहणाचे असे आदर्श प्रात्यक्षिक देताना आकलन पूर्ण झाले आहे असे गृहीत धरल्याशिवाय पुढे जाताच येणार नाही. शिवाय आकलन पूर्ण होण्यासाठी आचवल मागे वळत नसून तोलबिंदू शोधण्यासाठी ते मागे वळले आहेत. स्वतःच्या विवेचनातील तोल गुणात्मक असल्याचे त्यांचे प्रतिपादन होते. विशदीकरणासाठी मी दिलेली उदाहरणे जडवस्तू विश्वातील असल्याने त्यांना अप्रस्तुत वाटली होती. येथे पुढील विवेचनात त्याच्याशी संबंधित भाग येणारच आहे. 'खेड्यातील रात्र' च्या त्यांच्या विवेचनातील मला न पटलेल्या भागासाठी या लेखाच्या शेवटी एक परिशिष्ट जोडले आहे.

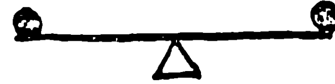
जाणीव कलावंताला असावीच लागते, असे नाही. लयतत्त्वांचा ऊहापोह करण्याच्या आजच्या काळात तो काहीसा जाणीवपूर्वक साधलेला दिसेल. (आणि त्या प्रमाणात त्यात कृत्रिमताही येईल.) तसाच तो अगदी आदिमानवाच्या रेखाटनामधूनही साधलेला दिसेल. आधुनिकांमधील पॉल क्लीसारख्यांच्या चित्रात तोल साधलेला दिसेल, त्याप्रमाणे पंधराव्या शतकातील एखाद्या अनामिक वास्तववादी चित्रकाराच्या चित्रातही तो अभावितपणे साधलेला दिसेल. आपणासमोर एक उदाहरण तरी असे आहे की, तोलाच्या कल्पनेचे, अपरिहार्यतेचे विशदीकरण त्यातून होऊ शकेल. नव्हे – जणू त्यासाठीच ते चित्र आहे.

सेंट मायकेल आत्म्यांचे वजन करीत आहे, असे हे चित्र आहे.[११]

कलावंत कोण, निश्चित कल्पना नाही. (बहुधा साल्झवर्ग असावा;) चित्रामधील तराजूच्या एका पारड्यात घातलेला मानवी आत्मा दुसऱ्या पारड्यामधील अनेक भूतपिशाच्चांपेक्षा मौल्यवान आहे, हे कलावंताला दाखवायचे आहे. दुसऱ्या पारड्यामधील पिशाच्चांच्या मानाने हा मानवी देह तर आकृतीने लहान आहे, एकटाही आहे. अशा परिस्थितीतही माणसाचे पारडे खाली आणायचे कसे हा प्रश्न चित्रकारापुढे आहे. तो सोडविण्यासाठी रंगाच्या दृश्यगुणांचा त्याने पुरेपूर उपयोग करून घेतला आहे. मानवी आत्म्याच्या पारड्याखाली, वास्तविक अगदी आगंतुक वाटेल असा गडद उठावाच्या (tone) रंगाचा एक तुकडा त्याने परीच्या झग्यावर ठेवला आहे. दुसऱ्या पारड्यातील भुतांच्या दृश्य वजनाचा परिणाम कमी व्हावा म्हणून त्या बाजूला पारड्यासभोवती काहीसा गडद रंग लावून भुते व भोवतालचा भाग यांमधील विरोध त्याने कमी करून टाकला आहे. यामुळे एक वेगळाच दृश्य परिणाम साधतो. पांढऱ्या झग्याच्या पार्श्वभूमीवर मानवी आत्मा आणि त्याखालील काळा तुकडा हे उठाव विरोधामुळे नजरेत भरतात. शिवाय पारड्याखालील काळ्या तुकड्याच्या वजनाने आपले लक्ष खेचल्यामुळे ते पारडे जड झाल्याचा आभास निर्माण होतो. धार्मिक दंतकथेमध्ये माणसाचे वजन भुतांपेक्षा खरोखरी जास्त असो, कसे असो, चित्रामध्ये मानवाचे पारडे जड होते एवढे मात्र खरे.

तोलाची अपरिहार्यता अशी सिद्ध होते. रंग, रेषा, उठाव (tone), आकार, अशा अनेक घटकांच्या मिश्र परिणामांनी चित्रकलेत तोल साधावयाचा असतो. त्याची सिद्धी बरीच गुंतागुंतीची असते. येथे पदार्थविज्ञानातील उदाहरण घेऊ. एका दांडीचा मध्य काढून त्याखाली टेकू दिला की ती समतोल होते. पण टेकू एका बाजूला सरकविला तर तरफेच्या लांब बाजूकडील वजनाहून आखूड बाजूवरील वजन वाढवावे लागेल ही दोन्ही उदाहरणे अचल तोलाची झाली. (काळ्या उठावामुळेही वजन वाढल्याचा भास होऊन समतोल ढळतो.)

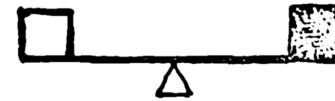
आकृती नं० १



आकृती नं० २



आकृती नं० ३



सचेतन तोलाच्या कल्पनेकडे वळण्यापूर्वी आपण हीच दांडी किंवा दांडीची रेषा उभी करून तिचा मध्य – निवळ visual judgement च्या साहाय्याने – काढावयास गेलो, तर हा मध्य रेषेच्या प्रत्यक्ष लांबीच्या निम्म्यावर मिळत नाही. तो निम्म्याच्यावर सटकतो. रेषेचा खालील तुकडा मोठा व वरील लहान मिळतो.[१२]

---

११ " Saint Maichel weighing souls " ' Art and Visual Perception ' (Page 10.) By Rudolf Arnheim : University of California Press प्रकाशन.

१२ हा प्रयोग कोणीही करून पाहण्यासारखा आहे. व्याख्यानाच्या वेळी केलेला होता.

याला आपण दृश्यमध्य म्हणू. तीच गोष्ट समान त्रिज्येच्या वर्तुळांची किंवा दोन सारख्या चौरसांची. ही वर्तुळे एकाच्यावर दुसरे अशी ठेवल्यास वरील वर्तुळ आकाराने तेवढेच असूनही मोठे असल्यासारखे भासते. अशा वेळी वरील वर्तुळ थोडे कमी त्रिज्येचे घेतले तरच दोन्ही तुल्यबळ वाटतात. या घटनेची कारणे काय हा प्रायोगिक मानसशास्त्रामधील प्रश्न. आपणास त्यात शिरण्याची येथे गरज नाही. ही एक वस्तुस्थिती आहे एवढे आपणास येथे समजले की आपले काम झाले. पण थोडे पदार्थविज्ञानाच्या दृष्टीतून पाहिले तर एक स्पष्ट होईल. जडवस्तू विश्वात तोल साधण्यासाठी वस्तूचा पाया भक्कम असावा लागतो. तोच न्याय दृश्य विश्वालाही लागू पडतो. धरणाच्या तळाचा भाग रुंद आणि वरचा भाग निमुळता होत गेल्याने ते मजबूत व पक्के होते. तद्वतच आकार स्थिर किंवा अस्थिर होतात. इजिप्शियन पिरॅमिडची रचना वैज्ञानिक दृष्टीने परिपूर्ण आहेच. शिवाय, विश्वातील शाश्वततेचा तो एक मूलभूत, अढळ स्थिर त्रिकोण आहे.

अधिक तपशीलवार उदाहरणे न घेताही आपणांस तोलाचे महत्त्व आता पटू शकेल. पण एक प्रश्न आपण अजून विचारू शकतो. जीवनानुभवाची काव्यात अभिव्यक्ती होत असताना तोलाचा प्रश्न येतो कोठे? दृश्यकलांमधील तोलाचा विचार करताना आपण म्हटले आहे की, तोल साधण्याची क्रिया ही प्रथम मानसिक क्रिया आहे. नेहमीच्या जीवनात तोल सावरून उभे राहण्याची शारीरिक क्रिया आपण matter of fact म्हणून नुसती गृहीत धरून चालतो, चालू शकतो. ती सुद्धा मनाच्या या कार्यक्षमतेच्या आधारावर आणि हमीवर. मनाच्या सर्वच अवस्थांमध्ये आपण तोल – अगदी शारीरिक तोलसुद्धा – सावरू शकतो, असे होत नाही. मनाच्या या वेगवेगळ्या अवस्था म्हणजे अनुभवाच्या किंवा जाणिवेच्या वेगवेगळ्या अवस्था. जीवनकलहात हरघडी येणाऱ्या अनुभवांपैकी काही अनुभव आपण सावरू शकतो, तोलू शकतो. पण काही अनुभव आपला मानसिक तोल तरी निश्चित ढळवू शकतात. साधा, सोपा, हवाहवासा वाटणारा सुखाचा, हर्षाचा अनुभवसुद्धा अतिशय तीव्र असेल तर आपण तो पेलू शकत नाही. मुळातच प्रतिकूल असणारा दुःखाचा अनुभव पेलणे किती कठीण असते हे मानवी मनाला अज्ञात नाही. दुःखाच्या या अनुभवामुळे व्यावहारिक किंवा लौकिक जीवनात फक्त दुःख, क्लेशच वाट्याला येतात. पण कधी कधी काही-एक किमया घडते. या अनुभवालासुद्धा तोल लाभतो. आणि त्याच अवस्थेत अपरिहार्यपणे निघणाऱ्या उद्गारांमधून काव्यकृती किंवा साहित्यकृती निर्माण होते. रामायण-महाभारतापासून इतर कोणत्याही थोर शोकात्मिकांकडे नजर टाकली तर, इतका पिळवटून टाकणारा अनुभव कलारूप कसे घेतो, आस्वाद्य कसा होतो, आनंद कसा देतो, हा मूलभूत प्रश्न निर्माण होतो. करुणरसापासून आनंद कसा होतो हा प्रश्न तर भारतीय रसशास्त्रात गाजलेला आहे. याचे उत्तर तोललयामध्ये सापडते. तोलामुळेच अनुभव, मग तो दृश्य असो की कसा असो, आस्वाद्य होतो, आनंद देतो. चर्वणेमधील आनंद हा आस्वाद्यतेमधील आनंद आहे. जीवनात कलेचे स्थान काय, या नेहमीच्या प्रश्नाचे उत्तर येथे मिळते. नेहमीच्या जीवनात प्रतिकूल, विघातक म्हणून नकोसा वाटणारा अनुभवसुद्धा कलेमध्ये आस्वाद्य होऊन आनंद देतो, हे कलेने जीवनाला दिलेले 'देणे' आहे.

संवाद, विरोध, तोल या लयतत्त्वांचा आविष्कार साहित्यात कसा होतो ते दाखविण्यासाठी मर्ढेकरांनी प्रात्यक्षिक केले, विवेचन केले. त्यात आणि पॉल क्लीच्या चित्रकलेच्या विचारात एक मूलभूत साम्य आहे. पण मर्ढेकरांच्या विचारांतील उणीवा क्लीच्या तुलनेने विशेष नजरेत भरतात. संगीतातील विचारवंताचे तसे उदाहरण आपल्यासमोर नाही. पण क्ली आणि मर्ढेकर यांच्या तुलनेतून कलाविचाराचे एखादे गमक आपल्या हाती लागले तर ते संगीतालाही लावून पाहता येईल. चित्र, साहित्य आणि संगीत यांच्या या तुलनेबद्दल आपणासारख्यांना येथे एक शंका येईल. चित्राच्या दृश्य माध्यमाचे साहित्यासारख्या अर्थवान शब्दमाध्यमाशी साधर्म्य नाही. चित्रातील रंग, रेषा, आकार यांची लयबद्ध रचना अवकाशाच्या संदर्भात होते. साहित्यातून येणारा अनुभव कालसापेक्ष असतो. संगीतातील अनुभव तर निखालस कालसापेक्षच असतो. अवकाशप्रत्यय आणि कालप्रत्यय यांची ही तुलना आपणांस अप्रस्तुत व विसंगत वाटणे शक्य आहे. म्हणून प्रथम काल आणि अवकाश यांचे स्वरूप थोडे तपासणे आवश्यक ठरते.

अवकाशाचा अनुभव हा एकसमयावच्छेदेकरून येतो, instantaneously येतो. काळाचा तसा येत नाही. अवकाश फक्त एकरूप असतो. तरीही त्याचा तुकडा

वेगळा करता येतो. काळाचे तसे नाही. तो सातत्यशील असतो. सोईसाठी त्याचे दिनवर्ष असे विभाग Chronologically मानले तरी त्याचा अनुभव अखंड-सातत्यशील असतो, असे आपण मानतो. शास्त्रज्ञ आणि तत्त्वज्ञ अधिक खोलात शिरून याविषयी फार वेगळेही काही सांगू शकतील. काळ कुठे जात नसतो, कुठून येत नसतो; असे प्रचीतीचे किंवा अप्रचीतीचे बोल योगवासिष्ठकारही आपणांस ऐकवितात. उलट, काळाचे जाणे आणि येणे तर आपण नेहमी अनुभवीत असतो. पण थोडा मूलभूत विचार केला तर त्यातील प्रचीतीचा काही अंश आपल्याही हाती पडू शकेल.

काळाचा अनुभव आणि त्याचे अस्तित्व अवकाशाच्या संदर्भात ठरत असतात. साधा दिनवर्षाचा Chronological time मानला तरी तो सुद्धा अवकाशाच्या संदर्भात पृथ्वीगोलाच्या आकाराने दिलेला कालानुभव असतो. पृथ्वीगोल स्वतःच्या आसाभोवती फिरतो. त्याची स्वतःभोवतीची एक फेरी पुरी झाली की, आपला एक दिवस होतो. पृथ्वीपरिघावरील एका विशिष्ट बिंदूला पृथ्वीवरोवरील स्वतःची एक फेरी पुरी करण्यास लागणारा काळ म्हणजे एक दिवस. या बिंदूला पृथ्वीच्या भ्रमणावरोवर प्रवास करण्यासाठी लागणारा काळ म्हणजे एक दिवस. आणि थोडया वेगळ्या भाषेत बोलायचे तर; पृथ्वीपृष्ठावरील या बिंदूला कापावे लागणारे अंतर म्हणजे एक दिवस. या दिवसाचे सोईसाठी केलेले चोवीस विभाग म्हणजे आपल्या घडयाळातील एक तास. त्याचे पुन्हा सोईसाठी केलेले साठ विभाग म्हणजे एकेक मिनिट, वगैरे. यात मिनिटकाट्यालासुद्धा स्वतःच्या केंद्राभोवती फेरी करीत प्रवास करावा लागतो, अंतर कापावे लागते. म्हणजे मुळात क्रिया करावी लागते. स्थितिबदल करावा लागतो. स्थितिबदल म्हणजे स्थानबदल. दिनमानाचा हा भाग सोडून वर्षमानाकडे पोहोचलो तरीही आपणांस पृथ्वीच्या सूर्याभोवती होणाऱ्या फेरीकडे, गतीकडे, म्हणजे मुळात क्रियेकडे डोळे लावावे लागतात. सूर्य या केंद्राभोवती पृथ्वी या बिंदुसदृश गोलाला फेरी करण्यास अमुक इतके दिवस आणि तास लागतात, तेव्हा आपले वर्ष होते. या सर्व घटनेमध्ये अवकाशात नियमित क्रिया करणाऱ्या पृथ्वी नावाच्या वस्तूचा आकाराचा कार्यभागच दिसून येतो. सूर्यमाला बाजूला ठेवून दूरच्या ताऱ्यांचा विचार केला, तरी अवकाश आणि वस्तू हे द्वैत सुटत नाही. तारे किंवा तारकामंडले जितकी दूर तितका त्यांचा आपल्या ग्रहमालेपासून किंवा आकाशगंगेपासून दूर जाण्याचा वेगही वाढत जातो. वेगाच्या आणि अंतराच्या आपल्या कल्पनासुद्धा पडताळून पाहण्यासारख्या आहेत. कालमापक घडयाळातील एका तासामध्ये मोटार हे वाहन चाळीस मैल जाते असे आपण म्हणतो. यात काट्याची केंद्रानुवर्ती फेरी आणि चाळीस मैलांचे अंतर अशी तुलना असते. अतिदूरच्या ताऱ्यांचे अंतर मोजण्यास मैलांचे माप थिटे पडते. तेव्हा अमुक एक तारा हा प्रकाशाच्या इतकी इतकी वर्षे दूर आहे असे म्हणावे लागते. म्हणजे अंतर कालाने मापावे लागते.

अवकाश अथांग असो की कसा असो. अवकाशामधील वस्तूच्या क्रियेमुळे, स्थितिबदलामुळे काळाचे भान येते व गणना होते. अवकाश आणि वस्तू या द्वंद्वामधील वस्तूची क्रिया थांबली तर काळाचे भान येण्याचा प्रश्नच नाही. काळ कुठून येत नाही आणि कुठे जात नाही, हे वासिष्ठकारांचे बोल प्रचीतीचे आहेत. केवल काल हा अवकाशच आहे. Time absolute is space. Time chronological is action in space. यात एक वैशिष्ट्य आहे. केंद्रानुवर्ती क्रियेमधून काळाचे वर्णन होते. वरील मोटारीच्या वेगाच्या उदाहरणात एका तासामधील म्हणजे मिनिटकाट्याच्या एका केंद्रानुवर्ती फेरीमध्ये अमुक इतके सरळ रेषेमधील अंतर असा हिशेब मांडलेला दिसतो. कालमापनाची मूलभूत कल्पना अशी केंद्रानुवर्ती नियमित क्रियेशी निगडित आहे. केंद्रानुवर्ती क्रियेच्या आवर्तनामधून कालगणना शक्य व सिद्ध होते. (भारतीय संगीतामधील तालाचा येथे, साधर्म्य म्हणून, ओझरता उल्लेख केल्याशिवाय राहवत नाही. पाश्चात्यांच्या तालक्रियेमध्ये कालाचे नियमित खंड करून आकृती बनविली जाते. पण ही आकृती सरळ रेषेसारखी असते. उलट, भारतीय ताल आवर्तने घेत पुढे सरकत असतो. त्यावर सरळ किंवा वक्र रेषेचे आलाप व ताना जडविल्या जातात.)

या विवेचनातून हाती लागणारे मुद्दे असे : केवल काल हाच खरा काल आहे, आणि तो अवकाशरूप आहे. स्थल आणि काल असा भेद येथे नाही. अवकाशामध्ये वस्तूची क्रिया होते तेव्हा कालप्रत्यय अवकाशाहून वेगळा वाटतो, इतकेच. केंद्रानुवर्ती क्रियेच्या आवर्तनांनी

कालगणना शक्य व सिद्ध होते. केंद्रानुवर्ती क्रिया हीच कालाचे गणक, माप असल्याने ती मूलभूत क्रिया आहे.

मूलतः काल हा अवकाशच असल्याने, दृश्य कलांमधील अवकाश आणि साहित्य-संगीतामधील काल यांची तुलना आता विसंगत वाटू नये. दृश्य कलांमध्ये रंग, रेषा, आकार, उठाव (tone), अवकाश हे घटक आहेत. साहित्यात ते नाहीत. पण या घटकांचे गुणदृष्ट्या विश्लेषण केले तर साहित्य आणि संगीत या माध्यमामध्येही अशा गुणांचे वहन करणारे घटक दिसू शकतात. चित्रकलेमधील रेषेचे कार्य साहित्यामधील कुठल्या तरी घटकाने केलेले दिसेल, तसेच ते संगीतातही दिसेल. चित्र, संगीत, साहित्य ही सर्व माध्यमे शेवटी मानवी भावनानुभवाच्या अभिव्यक्तीसाठी निर्माण झाली आहेत. अनुभवाची विविध अंगे, गुण-वैशिष्ट्ये साकार करणारे गुण माध्यमामध्ये नसले तर ती निरुपयोगी ठरायची. ज्याअर्थी ही माध्यमे अनुभवाच्या परिमाणांना, कक्षांना भिडण्यास समर्थ आहेत, त्याअर्थी अनुभवाची ही परिमाणे सामावून घेणारे गुण किंवा घटक त्यामध्ये – वेगवेगळ्या मर्यादेत, पण – असले पाहिजेत. ते समान किंवा निदान समांतर का हे आता पाहावयाचे. तत्पूर्वी आणखी एका प्रश्नाची तड लावावी लागेल. त्यातून माध्यम आणि अनुभव यांच्या मूळ स्वरूपाचा व संबंधाचा उलगडा होणे शक्य आहे.

चित्र, साहित्य, संगीत यांमधून अनुभव व्यक्त व्हायचा असतो, असे आपण म्हटले. साहित्यातील शब्दांमधून अनुभव व्यक्त होतो असे आपण समजतो. चित्र किंवा संगीत यांमधून मात्र निखळ सौंदर्याकृतीव्यतिरिक्त प्रत्यक्ष अनुभव असा व्यक्त करण्याचा प्रश्न येत नाही, असे मर्ढेकरी विचारप्रणाली सांगते. (तर सर्वच कलांमधील अनुभव आभासमय ठरवून त्याला प्रतीकापर्यंत नेण्याचा आग्रह सुसान लँगर धरतात.) आणि हे मत तसे बिनतोडही वाटते. पण प्रत्यक्ष साहित्यात सुद्धा ही अनुभवाभिव्यक्ती बिनतोड नसते. साहित्यातील शब्द हे निवळ ध्वनिसंकेत असतात, हे आपण मान्य करतो. ध्वनिसंकेतांच्या विशिष्ट वर्तनामुळे भाषा अर्थवाही आणि भाववाही बनते खरी; पण प्रत्यक्ष अनुभव आणि त्याचे वहन करणारे शब्द व भाषा ही एक नव्हेत. अनुभव ही एक वस्तुस्थिती भाषा किंवा ध्वनिसंकेत या दुसऱ्या वस्तुस्थितीशी निगडित होते खरी, पण हे होत असताना अनुभवाचे संपूर्ण सत्य भाषा या माध्यमामध्ये संक्रांत होऊ शकत नाही. जगातील काही भाषांमध्ये कालवाचक शब्दच नसतात, किंवा काहींमध्ये कालसंकेत असतात, पण भूत, वर्तमान, भविष्य यांचे वाचक प्रत्यय नसतात, असे भाषाभ्यासक सांगतात. सर्वच भाषांना अशा काही विशिष्ट मर्यादा असतात. ही वस्तुस्थिती पाहिली तर अशा माध्यमातून होणारी अभिव्यक्ती ही अनुभवांचे संपूर्ण सत्य प्रकट करू शकत नाही, हे पटू लागते. एकट्या भाषामाध्यमाचाच हा तोकडेपणा आहे, असे नव्हे. सर्वच माध्यमे काही एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत वाहक असतात. त्यापलीकडे ती असहाय असतात. (सर्व कलांमधील अनुभव आभासमय ठरविण्यासाठी लँगरनी याच काडीचा आधार घेतला आहे.) अनुभव आणि अभिव्यक्ती माध्यम यांचे हे द्वंद्व सतत चालू असते. मुळातच परस्परांहून भिन्न असणाऱ्या या दोन गोष्टींना बांधून एकत्र आणताना दोहोंचाही परिणाम एकमेकांवर होतो. आणि दोन्हींमध्ये त्या त्या प्रमाणात बदल होतो. म्हणून कोणताही व्यक्त होणारा अनुभव हा निखालस शुद्ध कधीही नसतो, असे म्हणावे लागते. पण मानवी अनुभवाला प्रकट होण्याची प्राथमिक गरज आणि अपरिहार्यता जेव्हा कधी निर्माण झाली तेव्हापासूनच ही अशुद्धता सुरू झाली; आणि त्याला आता इलाज नाही, असे म्हणावे लागते. कोणत्याही माध्यमाद्वारे अभिव्यक्त होऊ न शकणारा संवेदनानुभवांचा भाग नामशेष होत जातो असे मानसशास्त्र सांगते. उलट, भाषा (आणि इतरही कलामाध्यमे) या माध्यमाच्या समृद्धीवरून आणि त्याच्या आवाक्यावरून समाजाची, म्हणजे एखाद्या विशिष्ट मानवी गटाच्या संकलित अनुभवांची समृद्धी आपण ठरवीत असतो, ही वस्तुस्थिती आहे.

माध्यमाच्या मर्यादांनी अनुभव आकसला जातो; आणि मूळ अनुभवाच्या उत्कटतेमुळे, समृद्धीमुळे; दाबामुळे – म्हणजेच प्रकटीकरणाच्या अपरिहार्यतेमुळे – माध्यम प्रसरण पावत असते, समृद्ध व लवचिक होत असते; हे यामागील गृहीत तत्त्व. म्हणून अनुभव व माध्यम ही परस्परपोषक असतात, अभिन्न असतात, असे म्हणावे लागते, नव्हे, माध्यमाशिवाय अनुभवच नसतो. येथे, ‘ शब्दार्थप्रत्ययानामितरेतराध्यासात् संकरः ’ [13] हे

१३. अतीत आणि अनागत वस्तूंचे ज्ञान कसे प्राप्त करून घ्यायचे त्याचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी पतंजलीने हे गृहीत कृत्य म्हणून घेतले आहे, हे विशेष.

पतंजलीचे वचन मोठे मार्मिक ठरते. माध्यम जितके लवचिक आणि वाहक तितकी अनुभवाची उत्कटता व संपन्नता अधिक साध्य होते. आणि त्याच प्रमाणात माध्यमावरील ' लक्ष्य ' कमी होते. ते पारदर्शक बनते, अनुभवरूप बनते. माध्यम आणि अभिव्यक्त भावनानुभव एकजीव होण्याचे हे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. मुळातच वेगळ्या अशा या माध्यम-अनुभवांचा एकजीव होण्यासाठी आणि त्यांची तशी प्रतीती येण्यासाठी कलावंत आणि रसिक यांच्या मनाची संवेदनक्षमता, उत्कटता आणि साक्षात् दृष्टी किती कसाची असावी लागते याची कल्पना आपणांस आहेच. ' शब्द अर्थी आधीं यावा। हें तो ईश्वराचें देणें ' हे मर्ढेकरांचे उद्गार सार्थ आहेत.

कलाकृतीमध्ये माध्यम आणि आशय, भावनाशय हे वेगळे नसतात. संवेदनाक्षम मनाला ते तसे भावतही नाहीत. हेच आपणांस चित्र, संगीत यावद्दलही म्हणता येईल. पण चित्र आणि संगीत यांमध्ये भावनाशय कसा अभिव्यक्त होतो हे पुढे पाहावयाचे आहे. भावनानुभवाचा प्रत्यय आणि शब्द हे एकजीव असतात, हे आपले गृहीत कृत्य असल्याने साहित्यात हा प्रश्न सुटतो. मर्ढेकरांनाही साहित्यातून अभिव्यक्त होणारी भावना – त्यांच्या मते जीवशास्त्रीय भावना – मान्य आहे. आता साहित्याच्या संदर्भात प्रश्न उरतो तो असा की, या भावप्रत्यय देणाऱ्या शब्दांतून सौंदर्याकृती निर्माण होते ती कशी? मर्ढेकरांनी आण्विक शब्द आणि संबंधदर्शक शब्द अशी ढोबळ वर्गवारी करून भाववाहक शब्द वेगळे काढले. इतर शब्द निरुपयोगी असतात, असे म्हणणे त्यांना जड गेले. पण सौंदर्यानुभवात ते महत्त्वाचे नाहीत, असे म्हणण्याचे धाडस मात्र त्यानी केलेच. अशा भाववाहक शब्दांच्या गुणवैशिष्ट्यांनुसार त्यांचे संवादी, विरोधी असे गट त्यांनी रसग्रहणाच्या वेळी केले; आणि दोन विरोधी गटांमधील भाववाहक शब्दांची संख्या समान असल्याचे दाखवून तोल साधल्याचे त्यांनी सिद्ध केले. संवाद, विरोध, तोल यांचे हे मोजमाप संख्यात्मक आहे, गुणात्मक नाही. शिवाय, ' महत्त्वाचे नाहीत पण तरीही समर्थ कलावंताच्या हाती समर्थ होऊ शकतात ' असे म्हणून सोडून दिलेल्या शब्दांचा विचार मर्ढेकरांनी आपल्या प्रात्यक्षिकात करण्याचा प्रश्नच नव्हता. शब्दांची वर्गवारी करताना 'All men die ' या वाक्याचे उदाहरण त्यांनी स्पष्टीकरणासाठी दिले. तो सर्व भाग असा :

[१४]" A sentence, for instance, like ' All men die ' contains the logical word "all" but the emotion of the sentence is controlled not by the word " all " but by the verb " die ". An A proposition about men can in fact have a variety of predicates, but none of the predicates will convey the same emotion as this one. On the other hand, if you keep the verb " die " and turn the A proposition into an I proposition using the logical word " some " and say ' Some men die ', you will see that it makes no essential difference to the emotion involved. All that the two logical words " all " and " some " do in the two sentences is to raise two different contextural expectations or to point to two different contextural structures. But they do not control the emotions of the two sentences; the emotions do not emerge out of them."

यातील शेवटची दोन वाक्ये पाहण्यासारखी आहेत. " They do not control the emotions of the two sentences; the emotions do not emerge out of them. " हे दोन वाक्यखंड समानार्थक भासतात. पण ते तसे नाहीत. ' All men die ' या वाक्यातील भावना ' die ' या क्रियापदाने कार्यप्रवण होते, निश्चित होते, हे खरे. पण ' All ' आणि ' some ' या शब्दांनी वरील वाक्याच्या भावनाशयात काही बदल होत नाही, हे म्हणणे खरें नव्हे. (हे शब्द तर्कनिष्ठ आहेत, असे मर्ढेकर म्हणतात. यातील खरेखोटे तर्कशास्त्राच्या व्यासंगी मंडळींनी ठरवायचे आहे. नुसत सुटा शब्द जसा भावगर्भ असत नाही तसा तो वास्तविक तर्कनिष्ठही असू नये. तर्कनिष्ठा हा विधानाचा धर्म आहे. शब्दाचा नव्हे.) ' all men die ' या विधानामध्ये माझ्यासह सर्व मनुष्यजातीच्या अटळ भवितव्याचा अंतिम अर्थ साठवलेला आहे. उलट ' Some men die ' असे म्हणताना त्यात सर्व मनुष्यजातीचा समावेश होत नाही. या ' काही ' मधून ' मी ' स्वतःला बाजूला काढून घेवू शकतो आणि त्यामुळें 'All' आणि 'some' या शब्दांच्या वापराने या दोन वाक्यांमधील भावनाशयाच्या घनतेत

१४. Arts and Man.



बद्दल निश्चित होतो. पहिल्या विधानातील घनता दुसऱ्या विधानात टिकत नाही. तीच गोष्ट " Under a green wood tree, who loves to lie with me " या काव्यपंक्तींची. यात Under a green wood tree ऐवजी Beside the green wood tree अशी ओळ केली असता-" The emotional pattern is not affected at all " असे मर्ढेकर म्हणतात. पण 'under a green wood tree' मधील 'under'-या विशेषणाने झाडाच्या सावलीची, निवाऱ्याची आणि त्याबरोबर येणाऱ्या सुखद अनुभवाची हृद्य छटा 'beside' मधून येत नाही. 'वाङ्मयीन महात्मता' मध्ये प्रेम, राग, वगैरे ढोबळ भावनांच्या सूक्ष्म स्वरूपाला म्हणजे feeling tone ला महत्त्व देणारे मर्ढेकर सौंदर्यभावनेच्या विवेचनात मात्र 'feeling tone' कडे दुर्लक्ष करतात. (यातील 'tone' या शब्दावरील आपले अवधान ढळू नये, एवढे तूर्त सांगतो.) आणि प्रात्यक्षिकात भावनाशयाची घनता वाढविणारे किंवा कमी करणारे शब्द 'ते महत्त्वाचे नाहीत' या सबबीवर बाजूला ठेवतात. यामुळे मिळणारी सौंदर्याकृती किंवा त्यांच्या रसग्रहण प्रात्यक्षिकात अभिप्रेत असलेली सौंदर्याकृती एकाच पातळीवर राहते, सपाट होते. तिचो घनता हरवते. वास्तविक 'die' या शब्दाने कार्यप्रवण होणारी भावना 'all' आणि 'some' या शब्दांनी सीमित होते आहे किंवा सघन होते आहे. मर्ढेकरांना बहुधा 'They do not control the emotion' या आपल्या विधानातील फोलपणा जाणवला असावा. कारण त्यांनी घाईघाईत आणखी एक वाक्यखंड जोडला आहे. 'Emotions do not emerge out of them.' यातील 'emerge' आणि 'control' या शब्दांतील फरक पाहण्यासारखा आहे. 'Die' या शब्दाने भावना कार्यप्रवण होते, तर 'all' आणि 'some' यांनी तिचे मूल्य ठरते, वजन ठरते; ती 'control' होते.

पॉल क्लीच्या चित्रकला विचाराकडे वळून आपणांस या दोन विचारवंतांच्या विवेचनातील साम्यस्थळे व फरक पाहता येईल. क्ली म्हणतो;

"[15] Line is measure
Colour is quality
Tone is weight

चित्रकलेचे माध्यम रंगद्रव्य, असे म्हणताना मर्ढेकरांनी आकार रेषांचा विचार केला नाही. लावलेल्या कुठल्याही रंगाला आकार असतोच. त्यामुळे आकार त्यातच अंतर्भूत समजून त्यांनी कदाचित गृहीत धरलेलाही असेल क्लीमुद्धा प्रत्यक्ष आकाराचा विचार करीत नाही. रंगाला आकार अपरिहार्य असतो, असे क्लीचे म्हणणे. पण आकाराचा विचार केला नाही तरी तो रेषेचा विचार करतो. कारण आकार रेषेने सीमित होतो. शिवाय रेषेने आकाराला गुणवत्ता येते, प्रकृती लाभते, त्याचे मूल्य ठरते. नुसती रेषा विचारात घेतली तर तिच्या रंगाचा वेगळा विचार करण्याची गरज नसते. कोणत्याही चित्रपृष्ठावर आवश्यक तेवढ्या विरोधी उठावाची (tone) रेषा असली की ती दिसू शकते ती दिसू शकली की पुरे. रेषेचे महत्त्व तिच्या लांबीपुरते आहे. म्हणून रेषेचे परिमाण एकच, 'माप' किंवा क्लीच्या भाषेत measure. रंगाला अनेक परिमाणे असतात. त्याला आकार असतो. तो रेषेने सीमित होतो म्हणून त्याला measure आहे. त्याला गडद किंवा फिकट असा उठाव आहे. चित्रकलेच्या परिभाषेत बोलायचे तर उच्च, नीच उठाव आहे; किंवा त्याची प्रकाशाच्या संदर्भात उठून दिसण्याची प्रवृत्ती आहे. उठावांची ही विविधता प्रकाशाच्या कमीअधिक प्रमाणात पांढरेपणापासून काळेपणाच्या सर्व अवस्थांपर्यंत, थरांपर्यंत जाऊ शकते. नेहमीच्या आपल्या व्यवहारात रंग हे तत्त्व आपण नुसते गृहीत धरून चालतो. क्लीने तसे केले नाही. रंगावरील प्रकाशाच्या प्रभावाचा किंवा अभावाचा त्याने प्रामुख्याने विचार केला. त्याचे पृथक्करण करून उठावाला रंगापासून वेगळा काढला आणि त्याला weight म्हटले. कारण उठावाने रंगांची घनता, वजन वाढते. आपण त्याला 'वजन' म्हणू. दोन वेगवेगळ्या रंगांमध्ये उठावाचे साम्य असू शकते. उदाहरणार्थ, हिरवा आणि निळा या दोन रंगांमध्ये गडदपणाच्या बाबतीत इतके साम्य असू शकते की, त्यांच्या समान उंचीच्या छटांचे छायाचित्र घेतल्यास ते एकच भासावेत. हे सर्व रंगाच्या छाया आणि छटांच्या (shades and tints) बाबतीत होऊ शकते पण असे असले तरी रंगाला रंगपणा म्हणून काहीएक वेगळा घटक असतो आणि तो मात्र बदलत नाही. एकाच उठावाचे पिवळा आणि तांबडा हे रंग घेतले तरी पिवळेपणा आणि तांबडेपणा या दोन गोष्टी भिन्नच राहतात. यातच रंगाचे रंगपण सिद्ध होते. याला क्ली quality म्हणतो. आपण 'गुण' म्हणू. साखर आणि

१५. 'Paul Klee on Modern Art.' बाहौस संस्थेसाठी दिलेले व्याख्यान.



मीठ यांचे उदाहरण घेऊन क्ली म्हणतो, गोडी आणि खारटपणा यांची तीव्रता कितीही असली तरी साखर आणि मीठ यांची तुलना होऊ शकत नाही. तुलना झालीच तर ती तीव्रतेच्या प्रमाणात. एका रंगाचा 'गुण' दुसऱ्यामध्ये नसतो. म्हणून एकाचे कार्य दुसऱ्याने होत नाही.

'All men die' या वाक्याच्या संदर्भात मर्ढेकरांनी केलेले एक विधान येथे आपणांस आठवेल. 'An A proposition about men can in fact have a variety of predicates, but none of the predicates will convey the same emotion as this one.' (Die या शब्दाने व्यक्त होणारी भावना इतर शब्दांमधून व्यक्त होणार नाही.) पॉल क्लीने रंगाच्या संदर्भात ज्याला 'गुण' म्हटले त्याचाच निर्देश मर्ढेकर येथे करीत आहेत हे स्पष्ट आहे. क्लीची रेषा हे 'माप' आहे. या घटकाचा विचारही मर्ढेकर करीत आहेत. नव्हे या घटकाचाच विचार ते प्रामुख्याने करीत आहेत. भाववाहक शब्द मोजून त्यांतील संवाद, विरोध, तोल ते ज्या रीतीने दाखवितात त्यावरून हे स्पष्ट होते. क्ली रंगाचे पृथक्करण करून उठाव (tone) वेगळा काढतो. त्याला 'वजन' हे परिमाण मानतो. मर्ढेकर भावनानुभवाच्या feeling tone ला महत्त्व नाही म्हणतात. आणि some किंवा all यांसारखे भावनेच्या घनतेशी संबंधित असलेले शब्द महत्त्वाचे नाहीत असे म्हणतात. भावनेला सपाट पातळीवर आणून तिची आकृती शोधतात. मर्ढेकरांच्या विवेचनात उठाव (tone) हा घटक नाही. 'वजन' हे परिमाण नाही. चित्रकलेमध्ये भावनाभिव्यक्तीचा प्रश्नच येत नाही, असे प्रतिपादन मर्ढेकर करतात. क्ली तसे करीत नाही. चित्र, संगीत या कलांमध्ये भावनाशयाची बूज मर्ढेकरांनी राखली नाही. तेव्हा वाङ्मयात त्याच भावनाशयावर निदान इतका तरी अन्याय त्यांच्या हातून व्हावा हे स्वाभाविक आहे.

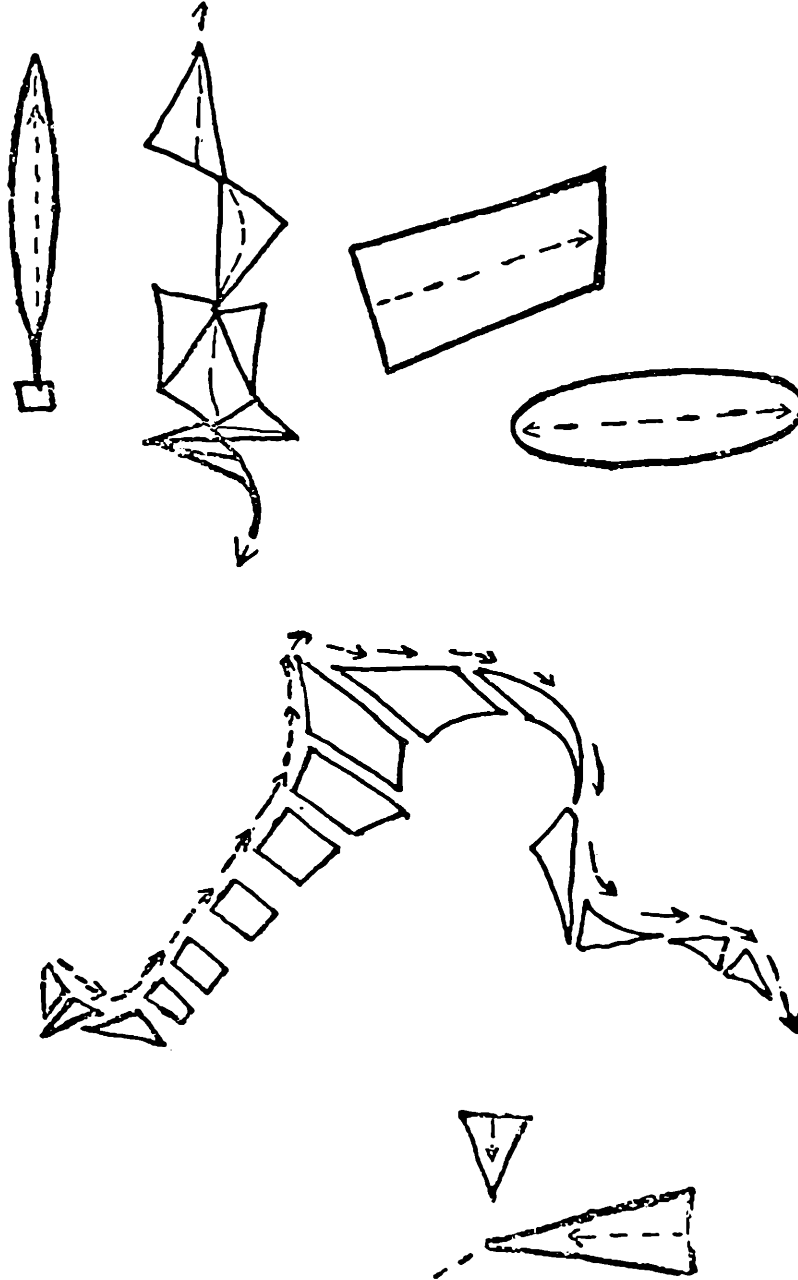
माध्यमाबद्दल बोलताना आपण म्हटले आहे की, रंगद्रव्य (pigment) किंवा शब्द हे भावनावाहक म्हणून स्वयंपूर्ण नाहीत. त्यांना एकत्र बांधून माध्यमत्व देणारे ग्रहमाध्यमासारखे काही तत्त्व असले तरच कलेमध्ये त्यांना काही कार्य आहे. या अनुरोधाने साहित्यामधील शब्दविचाराला भरपूर वाव आहे. या व्याख्यानात असा विचार शक्य नाही. किंवा माझ्यापेक्षाही साहित्यिक हे काम अधिक चोख करू शकतील. तरीही काही गोष्टींकडे आपले लक्ष वळवावेसे वाटते. मर्ढेकरांनी सोडून दिलेल्या some किंवा all यासारख्या शब्दांमध्ये घनता किंवा वजन वाढविण्याचे सामर्थ्य आहे. काल आणि अवकाश यांचा विचार करताना अवकाशाच्या संदर्भात क्रिया करणाऱ्या बिंदुसदृश वस्तूचा विचार झाला आहे. शब्दांना आपण कण म्हटलेच आहे. मर्ढेकरांनी आण्विक म्हटलेले शब्द या सदरात पडतील. आणि या सर्वांमधील अभिप्रेत भावना क्रियाशील करणारी ती क्रियापदे असे म्हणता येईल. बिंदुसदृश वस्तूची अवकाशातील क्रिया म्हणजे काल, असे आपण म्हटले होते. येथे फक्त क्रियापदांनाच भूत, वर्तमान, भविष्य हे काळ लागू होतात याकडे आपले लक्ष वेधावेसे वाटते. भाषा या माध्यमाच्या आधाराने साहित्यवास्तू बांधावयाची तर सर्व साहित्यसाधनांची बूज राखावयास हवी. त्यातील तुळई असो किंवा खिळा असो, सर्वांनाच आपल्या परीने काहीएक कार्य असते.

सौंदर्याकृतीमधील 'उठाव' या परिमाणाचे भान येते तेव्हा तिच्या आकलनाला एक नवी दिशा लाभते. मर्ढेकर या आकृतीला Pattern म्हणतात. तेव्हा त्यांच्या नजरेसमोर अलंकृतीच्या (Design) धर्तीची कारागिरीमधील सौंदर्याकृती असावी. अलंकृती आणि चित्र यांमधील फरक त्यांना उमगला नाही. अलंकृतीमधील प्रत्येक आकार रेषेने सीमित असतो. त्या त्या रंगाच्या उठावातील विविधतेला, लवचिकपणाला येथे महत्त्व नसते. येथे आधी काढलेल्या आकारात रंग नुसते भरावयाचे असतात. उलट, चित्राची आकृती स्वैरपणे घडते. त्यातील रंगांच्या उठावांची विविधता कोणत्याही प्रमाणात कोणत्याही थरापर्यंत बदलत असते. चित्रामधील आकारपृष्ठ अलंकृतीमधील आकारपृष्ठासारखे एका पातळीवर नसते. उठावामुळे ते अत्यंत लवचिक होते. चित्रामधील उठाव कित्येकदा इतका संमिश्र आणि प्रभावी असतो, की आकारांच्या सीमारेषेचे अस्तित्वही त्यापुढे भासत नाही. आकार आणि उरलेला अवकाश यांमधील दुवा म्हणजे उठाव. नव्हे, उठावाच्या लवचिकपणामुळेच अवकाशाची सिद्धी होते.

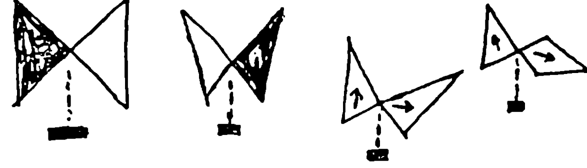
साहित्य-संगीतामधील कालसापेक्षतेला समांतर जाणारा चित्रातील घटक म्हणजे रेषा किंवा आकाराचे रेषात्मक वर्तन. रेषा ही स्थिर कधीच नसते. तिच्याबरोबर आपले लक्ष चित्रपृष्ठावर फिरू लागते. चौरसा-

सारखा स्थिर आकार घेतला तरी त्याच्या चार रेषांबरोबर आपले लक्ष फेरी मारून येते. वर्तुळाच्या परिघावरोबर होणारी फेरी सर्वांत सुलभ. तिला कुठेही अडथळा नसतो. म्हणून वर्तुळाची रेषा ही अनंत काळ फिरत राहणारी रेषा आहे. प्रत्येक आकाराला काहीएक लांबीरुंदी असते. यांतील लांबीच्या दिशेने एक अदृश्य रेषा तयार होते. आणि ती त्या आकाराची दिशा ठरविते पिरॅमिडच्या एका बाजूवर स्थिर राहणारा त्रिकोण जमिनीला घट्ट धरून राहिला तरी त्याची ओढ अवकाशाकडे आहे. उलट त्रांकुशीचा पक्षी जमिनीचा नुसता आधार घेतो, पण त्याची भरारी अवकाशात झेपावणारी. आकारांना, रेषांना येणारी भावनिर्भरता, प्राप्त होणारी चैतन्यप्रकृती अशा प्रकारची असते.

भावनेला, म्हणजे सौंदर्याकृतीमधील मूळ आशयघटकाला माप आणि वजन या परिमाणांच्या गुणाकाराने



महत्ता लाभते. जे दोन आकार समान क्षेत्र व्यापणारे म्हणून वरकरणी समतोल वाटतात त्यांच्या उठावामध्ये फरक पडल्यास (किंवा आकारांचा नुसता झोक वदलल्यास) तोल ढळतो. रंगांच्या गुणभिन्नतेमुळेही तोल ढळू शकतो. कारण वेगवेगळ्या रंगांची शक्ती वेगवेगळी असते. नुसत्या क्षेत्रफळावर तोल अवलंबून नसतो. तरफेच्या उदाहरणात आपण पाहिले आहे की, लांब बाजूवरील वजनापेक्षा आखूड बाजूवरील वजन विशिष्ट प्रमाणात वाढविले तर तोल साधता येतो. तीच गोष्ट चित्राची. कोणत्याही मोठ्या क्षेत्राच्या आकाराला वजनदार उठावाचा किंवा प्रसंगी अधिक तीव्र रंग-उठावाचा एखादा लहानसा आकार तुल्यबळ ठरू शकतो. शिवाय, या दोन किंवा अनेक आकारांचे वर्तन, त्यांचा झोक, त्यांनी घेतलेली दिशा यांवरही तोल अवलंबून असतो.



साहित्यात तर एक स्थिर टेकू आणि त्यावर ठेवलेली तरफ असा प्रकार नसतो. साहित्य-संगीतातील अनुभव आणि आकृती मुळातच कालसापेक्ष असते. येथे जड-विज्ञानातील उदाहरण घ्यायचे तर सायकलस्वाराचे घेता येईल. सायकलस्वार समतोल तर असतो पण तो स्थिर नसतो. सचेतन तोलाचे हे झाले सामान्य उदाहरण. यात कुठल्या तरी दिशेने प्र-गत होण्याची क्रियाशील, कालसापेक्ष ओढ असते. ही कालसापेक्षता चित्रकलेतही एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत येते. उदाहरणार्थ, भितिचित्रा-सारख्या अवाढव्य चित्राचे आकलन दृश्यकोनाच्या (angle of vision) आवाक्याबाहेरचे असते. (हे चित्र आवाक्यात यावे म्हणून बरेच दूर जाऊन पाहावे – ते शक्य असल्यास – तर प्रेक्षक व चित्र यांमधील वातावरण अडथळा आणते. रंगाची गुणवत्ता व वारकावे हरवतात.) अशा वेळी एका बाजूकडून दुसऱ्या बाजूकडे पाहत जाण्याची प्र-गतिशील, कालसापेक्ष पद्धत अव-लंबिणे व चित्राची तशी रचना करणे भाग पडते. आकारांची रचना चित्रावकाशात अशा रीतीने केली जाते की त्यातून दृष्टीच्या प्र-गतीला दिशा मिळेल व सर्व चित्रभर ती फिरून येईल. अजिंठ्याची भितिचित्रे किंवा हळेबिड, बेलूरच्या भितिशिल्पांमधील हत्तींची मालिका ही या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहेत. भितिचित्राची गोष्ट बाजूला ठेवून नेहमीचे ' ईझल पेंटिंग ' घेऊ. हे चित्र दृष्टीच्या आवाक्यात असते. पण त्याचेही आकलन मर्ढेकर म्हणतात तसे व तितके instantaneous, साक्षात्कारी नसते. आकारांना वेढणाऱ्या रेषेचे कार्य येथे फार महत्त्वाचे ठरते. रेषांमुळे आपल्या दृष्टीला दिशा मिळते आणि तिचा चित्रभर संचार होऊ लागतो. आकारांची असो किंवा स्वतंत्र असो, या चैतन्यशील रेषेच्या प्रेरणांना सर्वत्र फिरवून त्याचा कुठेतरी तोल साधणे याला चित्रात फार महत्त्व असते. अशा प्रकारे ईझल पेंटिंगमध्येसुद्धा कालसापेक्ष चैतन्य आणि त्याची लक्ष्य केंद्रामध्ये (focus किंवा point of interest) परिणती होऊन तोल साधावा लागतो. ही प्रक्रिया बरीच complex, प्रसंगी गूढ वाटण्याइतकी complex असते. रेंब्रांची चित्रे किंवा टर्नरची निसर्गचित्रे (आणि काही अंशी विल्यम ब्लेकचीसुद्धा) आजही थोर ठरतात त्याचे हे एक गमक आहे.

हे झाले चित्राबाबत. साहित्यात शब्द मोजून तोल दाखविण्याची पद्धत तर त्याज्यच ठरते. आचवलांनी म्हटल्याप्रमाणे साहित्यातील प्रत्येक शब्द किंवा शब्द-समूह मागील शब्दसमूहाची ओढ व वजन घेऊन तोल साधीत प्र-गत होत असते, म्हणजे तोल साधण्यासाठी एका बाजूला अनेक शब्द असून दुसऱ्या बाजूला एखादा शब्दही पुरेसा असतो. आचवलांनी ' खेड्यातील रात्र ' चे केलेले रसग्रहण (मागे उल्लेखिलेला एक आक्षेप सोडल्यास) या दृष्टीने बरेच प्रातिनिधिक आहे. जी गोष्ट साहित्याची तीच संगीताची. मर्ढेकरांच्या Lateral pattern आणि Vertical pattern या कल्पनांमधील Vertical pattern चित्रकलेतही निवळ अलंकारिक बनू लागतो, हे आपण पाहिले. मुळातच प्रगतिशील आणि कालसापेक्ष असलेल्या संगीतात तर अलंकारांचे हे गुच्छ, गती रोधून

ठेवतात. एकूण बंदिश किंवा आकृती विस्कळीत, खिळखिळी करतात, हे आपण पाहतो.[16] उलट असे अनेक vertical pattern एकत्र गुंफून त्यांची प्रगती अबाधित ठेवायची म्हटली तर त्यांची verticality ढळू लागते. कारण या प्रत्येक लहान आकाराची ओढ पुढील दिशेला ठेवावी लागते आणि त्यामुळे या लहान आलंकारिक आकारांची स्वतंत्रता जाते.[17] एक सम पुरी झाल्यानंतर दुसऱ्या समेवरील आघातापर्यंतची आलापतानांची आकृती तुटक म्हणून तात्पुरती स्वतंत्र मानली तरी तिचे पुढील आकृतीशी अतूट नाते असावे लागते. मध्ये सुटलेल्या निःशब्द जागांना (पोकळीला) सुद्धा पुढील समेची ओढ असावी लागते.[18] आपल्याकडील तालाच्या घडणीमध्ये सम, टाळी, काल यांची मांडणी कशी होते, हे पाहिले तर ही गोष्ट स्पष्ट होते. समेवर झालेल्या भावोद्रेकाचे वजन कालापर्यंत ओसरत जाऊन तिथे काही एक पोकळी निर्माण होते. आणि तेथून पुन्हा पुढील समेच्या ओढीने ताल प्रगत होतो. बहुतेक चित्रांचे उठाव कालापासून सुरू होतात हे त्या दृष्टीने नैसर्गिक ठरते.

साहित्य आणि चित्र यांमधील गुण, माप, वजन ही परिमाणे आपण तपासली. संगीताला ही परिमाणे कशी लाभतात, त्यांचा आधार काय हा यापुढील प्रश्न. याचे उत्तर आतापर्यंतच्या विवेचनावरून आपल्याही लक्षात आले असेल. चित्रात रंगांचे जे कार्य तेच संगीतात स्वरांचे. रेषेचे कार्य संगीतात काल किंवा कालनिष्ठ ताल करतो. आणि उठावाचे कार्य संगीतात स्वराच्या जाडीने होते.[19] रंगाला उठावामुळे घनता किंवा वजन येते. तसेच स्वराला जाड-पातळपणामुळे येते. स्वरांची जाडी वाढवायची तर कंप पावणाऱ्या पट्टीचा किंवा तारेचा आंदोलनविस्तार वाढवावा लागतो, हे आपणांस ठाऊक आहे. आंदोलनविस्तार वाढविणे म्हणजे कंप पावणाऱ्या तारेच्या आवाक्यातील अवकाश वाढविणे. सप्तकातील स्वर जसजसे उंच होत जातात, तसतसे ते पातळ होतात. कारण स्वराच्या उंचीच्या व्यस्त प्रमाणात तारेची लांबी कमीजास्त होत असते. लांबी वाढली की आंदोलनविस्तार वाढतो. ती कमी झाली की आंदोलनविस्तार कमी होतो. मंद्र सप्तकातील स्वरांची नैसर्गिक घनता सर्वांत अधिक. मध्य सप्तकाची मध्यम आणि तार सप्तकाची त्याहून कमी अशी ही मांडणी असते. म्हणून तारेची लांबी, आंदोलनविस्तार आणि घनता किंवा वजन ही एकच होत. चित्रामधील उठावाचा संबंध अवकाशाशी आहे तसा संगीतातील आंदोलनविस्ताराचा संबंधही अवकाशाशी आहे. म्हणून उठाव आणि आंदोलनविस्तार हे एकच होत.

या निमित्ताने आणखी एक निरीक्षण आपणांस ओझरते तरी करता येईल. त्याचा पुढील विचारात उपयोग व्हावयाचा आहे. चित्र आणि संगीत यांमधील रंग व स्वर आणि त्यांचा उठाव किंवा घनता, यांबद्दलचे हे निरीक्षण, चित्रामध्ये वापरले जाणारे विशुद्ध रंग (म्हणजे) chroma, हे लोलकामधून प्रकाशाचे पृथक्करण होऊन मिळणारे रंग होत. पांढरा रंग म्हणजे फक्त प्रकाश. काळा म्हणजे प्रकाशाचा फक्त अभाव. त्यामुळे हे दोन रंग chroma या सदरात पडत नाहीत. त्यांना achromatic म्हणतात. chroma मध्ये पांढरा रंग मिसळल्याने त्याचा उठाव चढतो व रंगाची शुद्धता, रंगपणा कमी होतो; काळा मिसळल्याने उठाव उतरतो आणि त्यानेही रंगाची शुद्धता, रंगपणा कमी होतो. एखाद्या विशुद्ध रंगाशी काळा आणि पांढरा हे रंग वेगवेगळ्या प्रमाणात मिसळले आणि त्यातून मिळणाऱ्या छाया (shades) विशुद्ध रंग (chroma) आणि छटा (tints) यांची मांडणी उठावाच्या उच्चतेच्या क्रमाने केली तर; काळ्या रंगाच्या

---

१६. बडे गुलाम किंवा विशेषतः नजाकत सलामत यांची आलंकारिक बंदिश, किंवा साहित्यात लेखकांचा उपमाप्रतिमांचा किंवा सुभाषितांचा अतिरिक्त हव्यास.

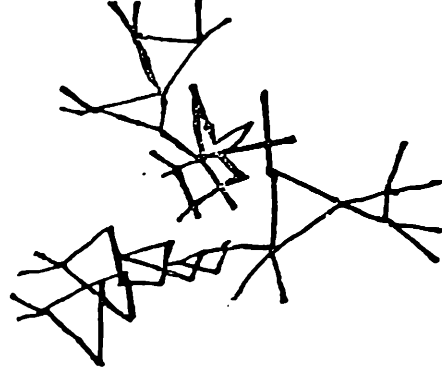
१७. भीमसेन जोशी, काही वेळा मल्लिकार्जुन मन्सूर, दक्षिणी करिकुरिची अरुणाचलम् हे कलावंत अलंकारगुच्छसुद्धा वापरतात. पण ही अट पुरी करून येथे अलंकारही भावरूप होतात. जी. ए. कुलकर्णींच्या प्रतिमांचे सुद्धा हेच वैशिष्ट्य. त्यांच्या प्रतिमा भावनाशयात विरून जातात, एकजीव होतात. दक्षिणी त्यागराजाच्या संगीत कृतीमध्ये तर लयीमध्ये अलंकार एकजीव कसे व्हावेत याचे प्रत्यंतर प्रकर्षाने येते.

१८. भीमसेन जोशींची मालकंसची आणि गंगुबाई हनगल यांची कोमल ऋषभ आसावरी या रेकॉर्ड, ही उदाहरणे.

१९. स्वरांचे लगाव अनेक प्रकारे करून स्वराच्या जाडीमध्ये विविधता आणणारे किराणा घराणे सर्वांत भाववाही का हे येथे स्पष्ट होते.

मिश्रणाने मिळणाऱ्या ' छाया ' सर्वांत खाली जातात. विशुद्ध रंग मध्ये राहतो आणि पांढऱ्या रंगाच्या मिश्रणाने मिळणाऱ्या ' छटा ' वर जातात. मध्ये राहतो तो विशुद्ध रंग chroma, सर्वांत वर फक्त पांढरा आणि सर्वांत खाली तळाला फक्त काळा. काळा आणि पांढरा हे खऱ्या अर्थाने रंग नव्हेत हे आपण पाहिले. म्हणजे उठाव वाढल्याने किंवा उतरल्याने शेवटी कुठेतरी रंगाचे रंगपण नाहीसे होते. ही वस्तुस्थिती संगीतातील मंद्र, मध्य, तार या स्वरसप्तकांशी जुळणारी आहे. अतिमंद्र स्वरांचा ठाव घेता घेता म्हणजे आंदोलनविस्तार वाढविताना शेवटी अशी एक स्थिती येते की, स्वरच ऐकू येईनासा होतो. तीच गोष्ट तारसप्तकात स्वराचा आंदोलनविस्तार कमी करताना होते. या दोन्ही टोकांवर शेवटी स्वराचे स्वरत्व हरवते.

अशा रीतीने माप, गुण आणि वजन ही तीन परिमाणे साहित्य, संगीत आणि चित्र या सर्व कलामाध्यमांमध्ये या ना त्या स्वरूपात मिळतात. लयविचारामधील तोल-लयाचा विशेषतः अचल तोलाचा विचार येथवर झाला. संवाद आणि विरोध यांबद्दल आता थोडा ऊहापोह करावयास हवा. रेषा, रंग, उठाव, विशेषतः चैतन्यशील रेषा यांच्या प्रकृतीची तपासणी आपण केली. त्याच्या आधारावर संवाद, विरोध यांची प्रकृती समजून घेणे सोपे आहे. दोन किंवा अनेक आकार, दोन किंवा अनेक स्वर आणि तद्वत शब्द, यांमधील सुसंगतीला आपण साधारणपणे संवाद म्हणतो. मर्ढेकरांच्या संवाद, विरोधाच्या व्याख्यांमध्ये तसे पाहता फारसे न्यून नाही. आकार, रंग, स्वर वगैरे घटक संवादी आहेत असे म्हणताना ते तुटक आहे, निदान त्यांचा प्रत्यय खंडित आहे असे आपण समजत नाही. षड्जपंचम संवाद, षड्जगांधार अनुवाद यांमधील षड्ज, गांधार, पंचम वेगवेगळे असले तरी ते एकदम वाजविले असता एकजीव होऊन एकजिनसी प्रत्यय येतो. (बेसूर असल्यास नाद खंडित होतो. प्रत्ययाचा हा एकजिनसीपणा किंवा सातत्य टिकविण्यासाठीच आपल्या संगीतात तंबोऱ्याची योजना प्रामुख्याने झालेली आहे.) म्हणून त्यांना संवादी किंवा अनुवादी म्हटले जाते. रेषा आकाराला वेढते तद्वत दिशाही देते. हे लक्षात घेतले तर वेगवेगळ्या आकारांच्या रेषा आपल्या चैतन्याने, क्रियेने आकारांमध्ये मेळ साधतात, संवाद साधतात;



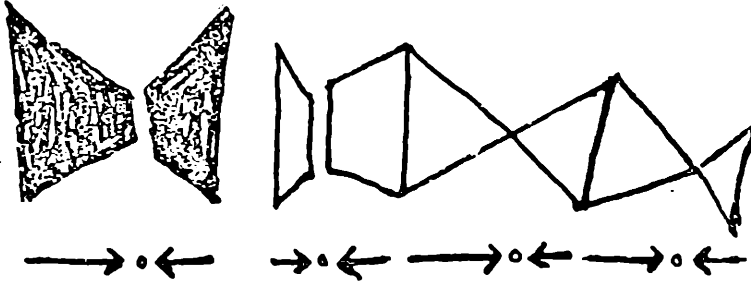
म्हणजे दोन किंवा अनेक आकारांमधील प्रत्ययाचे सातत्य टिकवितात, हे समजू शकते. ' भिंत खचली कलथून खांब गेला ' या कडव्यामध्ये पडक्या धर्मशाळेपासून छपरावरील पारव्यापर्यंत आपला संज्ञाप्रवाह किती सहजपणे, तरलतेने वळणे घेत जातो याचा निर्देश मर्ढेकरांनीही केला आहे. प्रत्ययाचे हे सातत्य रंग, स्वर शब्द यांच्या गुण, माप, वजन या परिमाणांसह टिकणे म्हणजे संवाद. वेगळे विधान करायचे तर, स्थितिबदलाचा सातत्यशील प्रत्यय म्हणजे संवाद, असे म्हणता येईल. प्रत्यय सातत्यशील असला म्हणजे तो देणारे घटक आकार, रंग किंवा स्वर संलग्नच असले पाहिजेत असे नाही. या सातत्यशील प्रत्ययाला काही एक दिशा मिळते, असते. या दिशेमध्येही सातत्य टिकवून बदल होत असतो, हे आपण वर्तुळाच्या बाबतीत पाहिले. अशा दोन सातत्यशील प्रेरणांच्या दिशांमध्ये जेव्हा विरोध येतो, एक प्रेरणा दुसरीला छेद देते किंवा देऊ पाहते तेव्हां विरोधलयाची प्रतीती येते. आता तोलाची व्याख्या आपणांस अधिक स्पष्ट करता येईल दोन विरोधी प्रेरणांची गुणात्मक समधातता[२०] (equilibrium) म्हणजे तोल. मर्ढेकरांच्या व्याख्या वस्तूमधील संख्यात्मक जड अंगाकडे झुकतात. त्यांचे मूळ स्वरूप या व्याख्यांमध्ये सामावलेले दिसेल.

सचेतन तोलाच्या आपल्या कल्पनेला अजून पुरेशी स्पष्टता आलेली नाही. अचल तोलाच्या संकल्पनेत

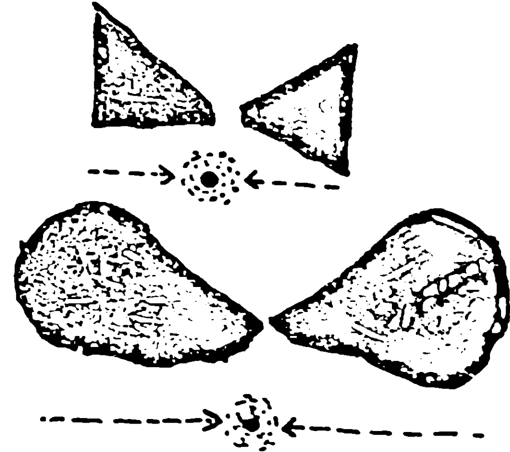
२० ' गुणात्मक ' हा शब्द येथे ' संख्यात्मक ' याच्या विरोधी म्हणून वापरला आहे. रंग, स्वर, शब्द यांमधील ' गुण ' या परिमाणाच्या अर्थाने नव्हे. (ही परिभाषेची अडचण.) गुण, माप आणि वजन यांचा एकत्रित परिणाम ' गुणात्मक ' मध्ये गृहीत आहे.

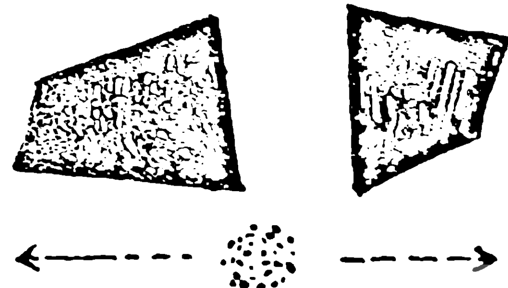
अनुक्रमणिका

चैतन्याची कल्पना अंतर्भूत नाही. सचेतन तोलामध्ये ती अभिप्रेत आहे. सचेतन तोलामधील चैतन्याचा विचार येथे आपणांस आकृतीच्या बाजूने करावयाचा आहे. आणि आशयप्रतीतीच्या, म्हणजे पर्यायाने मानवी मनाच्या बाजूने त्याचा फक्त निर्देश करावयाचा आहे. (त्याचे याहून मूलभूत विवेचन तत्त्वज्ञानाच्या किंवा विशेषतः मानसशास्त्राच्या खोलात नेईल. आणि तरीही त्यांचे अंतिम उत्तर सापडेलच असे नाही.) प्रथम आपण विरोधलयाचे विश्लेषण करू. कारण कदाचित त्यातूनच या प्रश्नाची वाट सापडू शकेल. विरोधी प्रेरणा दोन प्रकारे एकमेकींवर आघात करू शकतात एक प्रकार म्हणजे एकमेकांशी काटकोन करून आघात आणि दुसरा विरुद्ध दिशांनी एका बिंदूवर आघात. याहून वेगळी



अशी कोणतीही दिशा त्यांनी घेतली तर त्याचा काल संवादाकडे झुकेल. म्हणून विरोधाच्या पद्धती दोनच. त्यातही काटकोन करणाऱ्या प्रेरणांचा एकत्र परिपाक परिणामी, क्वचित संवादामध्ये होऊ शकतो.[21] पण पहिल्या प्रकारच्या विरोधाचे पर्यवसान — दोन्ही प्रेरणा तुल्यबळ असल्यास — ताणामध्ये होणे अपरिहार्य असते. या प्रेरणा विरुद्ध दिशांनी बिंदूवर आघात करणाऱ्या असल्या तर त्यांनी निर्माण केलेल्या चैतन्याची शक्ती वाढते, तीव्रता वाढते. एका बिंदूला दोन विरुद्ध दिशांनी खेचणाऱ्या असल्या तर त्या बिंदूच्या ठिकाणी तितकीच तीव्र पोकळी निर्माण होते.[22] दोन्ही परिस्थितींत वेगवेगळ्या प्रकारचा (धन आणि ऋण असे शब्द यासाठी वापरता येतील.) — पण ताण असतो. रेषात्म चैतन्याची शक्ती वाढविण्याचे, त्याला उद्रेकाच्या कोटीपर्यंत नेण्याचे कार्य ताणामुळे होते. पण या विरोधी प्रेरणा त्या विशिष्ट बिंदूवर आघात करीत असताना किंवा त्याला खेचताना त्यांचा आघातमध्य — किंवा स्पर्शबिंदू म्हणू — जराही ढळला तरी त्या प्रेरणांचे tangent मध्ये रूपांतर होते. बिंदुसदृश वस्तूच्या किंवा अवकाशक्षेत्राच्या परिघाला[23] या स्पर्शरेषा चालना





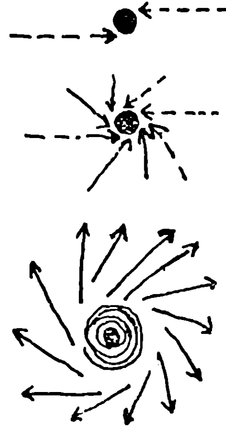
२१. 'खेड्यातील रात्र' मध्ये 'वडाचा पार अंधार दाटला तेथ भरे भरपूर' या ठिकाणी असा अनपेक्षित आघात पूर्वीच्या उजाडपणाच्या चैतन्यहीन जाणीवेत येऊन एकरूप होऊन जातो, हे आचवलांनी दाखविले आहे.

२२. कुमार गंधर्वांच्या गाण्यात अशा प्रकारचे ताण सर्वत्र विखुरलेले असतात.

२३. हा भूमितीमधील बिंदू नव्हे. भूमितीमधील गृहीत बिंदूला लांबीरुंदी नसते.

अनुक्रमणिका

देतात. दोन्ही प्रेरणा बिंदूभोवती फेर धरू लागतात.



येथून त्या बिंदुवस्तूच्या आवर्तनक्रियेला सुरुवात होते. हीच सचेतन तोलाची सुरुवात आणि शेवटी यातच त्याची परिणती. मागे आपण पाहिलेल्या पृथ्वीभ्रमणाच्या उदाहरणात पृथ्वी स्वतःभोवती फिरते आहे. माणसाने अंतराळात सोडलेल्या उपग्रहालासुद्धा हे तत्त्व लागू पडते. याचे प्रत्यंतर सायकलस्वाराच्या किंवा कोणत्याही चाक असलेल्या वाहनाच्या गतीमध्येही येते. चाकाला कार्यप्रवण करणारी एक प्रेरणा आणि त्याचा जमिनीशी संपर्क साधणारी दुसरी प्रेरणा यांच्या परिपाकातून येथे आवर्तनक्रिया सुरू होते आणि गती निर्वेध होते. गती मिळाली की वस्तूचे वजन कमी भासू लागते. तोल सावरण्याची क्रिया सोपी होऊ लागते. गती ज्या प्रमाणात वाढते त्या प्रमाणात जडवस्तूची जडता (substance) कायम राहूनही ती नसल्यासारखी भासते. दोन प्रेरणांच्या अशा स्पर्शक्रियेमुळे एकूण (वस्तु) क्रियेची परिणती आवर्तनामध्ये म्हणजे केंद्रानुवर्ती क्रियेमध्ये होते. आणि केंद्रानुवर्ती क्रियेची तीव्रता वाढली की तिचा परिपाक शेवटी चैतन्यमय स्थिरतेत होतो. (कामचलाऊ स्पष्टीकरणासाठी येथे भोवऱ्याचे उदाहरण घेता येईल.) आणि येथेच instantaneous gestalt सिद्ध होऊ शकतो. स्थल आणि काल हा भेद नाहीसा होतो. अचल तोलामधील स्थिरता आणि ही चैतन्यमय स्थिरता यांमध्ये असा मूलभूत फरक आहे.

सचेतन तोलाची ही पराकोटीची अवस्था. साहित्यकृतीमध्ये भावनाशयाला ही अवस्था कशी येते याचे विश्लेषक रसग्रहण येथे करावयाचे तर त्या तोडीची कलाकृती निवडावी लागेल. म्हणून एकूण अशा कलाकृतींचे या थरावरील विश्लेषण येथे शक्य नाही. (इतकी पराकोटीची श्रेष्ठ कलाकृती रसग्रहणासाठी निवडणे शक्य नाही. पण 'खेड्यातील रात्र' मध्ये ही आवर्तनक्रिया सर्वंकष रूप कसे घेते हे परिशिष्टात दाखविले आहे. या कवितेमध्ये थोर कलाकृतीची लक्षणे निदान सूक्ष्म अवस्थेत आहेत.) पण बेहोष करणारी – अर्थात हे क्वचितच – एखादी संगीताची बैठक संपल्यानंतर स्थलकालाचे भान हरपल्याचे रसिक बोलतात, हे आपण ऐकतो. संगीतातील लयसंस्कारित स्वरात आणि परिणामी लयीमध्ये इतक्या पराकोटीच्या अवस्थेला पोहोचविण्याचे सामर्थ्य असते याची जाणीव आपणांस आहे. चित्रामधल्या उदाहरणांचा निर्देश आपण केला आहे. काव्यकृतीला किंवा एकूण कलाकृतीला ही सिद्धी लाभायची तर मूळ मानवी मनाला ही अवस्था प्रथम यावी लागते. ती येते कशी किंवा मुळात ती येणे शक्य आहे की नाही यासाठी मानसशास्त्रातील आधार पाहावा लागेल. तशी सोय आपणांस प्रभाकर पाध्यांनी उपलब्ध करून ठेवली आहे. सत्यकथेमधील आपल्या लेखामध्ये पेशीजालाचे विवेचन त्यांनी उद्धृत केले आहे. अनुभवाच्या पराकोटीच्या तीव्र अवस्थेत (ती पेलता आली तर— हे महत्त्वाचे) मेंदूच्या विशिष्ट थरामधील पेशीजालामध्ये अशी आवर्तनक्रिया सुरू होते आणि ती सातत्याने टिकते याचा मानसशास्त्रीय तपशील येथे मिळतो.[२४] दुसरा आधार युंगचा देता येईल. मानवी मनाची अंतिम ओढ Aelf कडे असते. त्या प्रक्रियेचे स्वरूप मंडलाकार असते. self हा त्याचा मध्यबिंदू असतो, असे युंग सांगतो. या मंडलतत्त्वांच्या आधाराने हर्बर्ट रीडने बालांच्या मनोचित्रांचे विश्लेषण केले आहे. मनोचित्रे म्हणजे कोणताही विषय न घेता मिटल्या डोळ्यांसमोर प्रकर्षाने दिसणाऱ्या आकृत्यांचे चित्रण रीडच्या पाहण्यात आलेली मनोचित्रे ही अशा काही मानसशास्त्रीय सिद्धान्ताच्या पुराव्यासाठी प्रयोग म्हणून केलेली चित्रे नव्हती, हे विशेष. ज्या शिक्षिकेने मुलांना ही मनोचित्रे रंगविण्याचे प्रोत्साहन दिले तिला युंगच्या मंडलकल्पनेचा थांगही नव्हता. बालांनी रंगविलेली ही चित्रे कालक्रमाने मांडून पाहिली असता शेवटच्या

२४. 'सत्यकथा', जुलै ६६

उत्क्रांत अवस्थेतच परिपूर्ण मंडलाकृती तयार होते असे रीडला दिसून आले.[25] कलात्मक सहृदयतेच्या (empathy) बाबतीत कलावंताची बालमनाशी तुलना होते. हे पाहिले तर मंडलचित्रांचा पुरावा भक्कम ठरतो. भावनानुभवाने चैतन्यशील होणाऱ्या मानवी मनाची पराकोटीची अवस्था ही युंग म्हणतो त्याप्रमाणे self च्याच दिशेने होणारी वाटचाल असते हे येथे जाता जाता नमूद करावेसे वाटते. त्याचा अधिक विचार करता आल्यास कलेतील आनंद हा ब्रह्मानंद सहोदर असतो असे प्राचीन रसशास्त्रज्ञ म्हणतात, त्याची शहानिशा करता येईल.

भावनाशय आणि त्याची आकृती यांच्या विवेचनातील महत्त्वाचे टप्पे येथपर्यंत पुरे झाले. भारतीय रसशास्त्राशी जुळणारा त्यांचा सांधा तपासून पाहण्यापूर्वी संगीत आणि चित्र यांसारख्या साहित्येतर कलामाध्यमातून भावनाभिव्यक्ती कशी होते, किंवा ती मुळात होऊ शकते का, हे आता पाहावयाचे. अनुभव आणि माध्यम यांचा संकर होतो, ते दोन्ही एकमेकांवर परिणाम करतात, शिवाय माध्यम नसल्यास अनुभव व्यक्त करता येत नाही आणि तो व्यक्त करीत माध्यमरूपाने टिकवून ठेवला नाही तर नामशेष होतो, हेही आपण पाहिले आहे. अनुभव आणि माध्यम एकमेकांना संपन्न करीत असतात. नव्हे, कोणताही अनुभव कोणत्या ना कोणत्या माध्यमातूनच घ्यावा लागतो आणि तो अनुभव शेवटी माध्यमरूपच बनतो. म्हणून माध्यमाहून वेगळा अनुभव नसतो. माध्यमामध्ये उणीव असेल तर ती शेवटी अनुभवाच्या दावाची उणीव ठरते, हे आपण समजू शकतो. पण तरीही प्रेम, राग, दुःख यांसारख्या साहित्यप्रकृतीच्या भावनांची अभिव्यक्ती संगीत, चित्र या कलांमधून शक्य नसते अशी एक विचारसरणी आज रूढ झाली आहे. मर्ढेकरांनी या जीवशास्त्रीय भावनेला एकीकडे काव्यात्म म्हटले आहे आणि त्याची कारणे (a) because they imply meaning (b) because their plan is biologically ordered अशी दिली आहेत.पण दुसरीकडे वाङ्मयीन 'महात्' तेच्या विचारात या ढोबळ भावनांना महत्त्व नसून त्यांच्या सूक्ष्म रंगछटांचे आकलन (feeling tone) महत्त्वाचे असते असे म्हटले आहे. भावनेने मुक्त केलेली कार्यशक्ती नेहमीच्या व्यवहारात जीवशास्त्रीय उद्दिष्ट साध्य करण्यासाठी खर्ची पडते. उलट, कलाकृतीमध्ये भावनेच्या अंतर्गत स्वरूपाचे आकलन होण्यात किंवा तिचा आस्वाद घेण्यातच ती खर्च होते, असे प्रतिपादन स्वतः मर्ढेकरच करतात. मुक्त केलेली कार्यशक्ती हेच जर शारीरमानसिक भावनेचे अंतिम खरे स्वरूप आहे तर तिच्या अर्थाला महत्त्व किती हा येथे निर्माण होणारा पहिला प्रश्न. आणि स्वतःच्या अंतर्गत स्वरूपाचे आकलन होण्यातच ती खर्ची पडत असेल म्हणजे जीवशास्त्रीय उद्दिष्टांपलीकडे तो गेली असेल तर तिला जीवशास्त्रीय कसे म्हणता येईल? हा दुसरा प्रश्न. शिवाय, एखादी भावना ही नुसती जीवशास्त्रीय आणि अर्थसापेक्ष आहे एवढ्या सामग्रीवर ती काव्यात्म कशी होऊ शकते, हा प्रश्न आहेच. जीवशास्त्रीय गरज ही भावनेची सुरुवात असली तरी तिची परिणती कलेमध्ये जीवशास्त्रीय उद्दिष्टांसाठी होत नसते. कलाकृतीमधून आस्वाद्यतेच्या किंवा रसाच्या पातळीवर पोहोचलेल्या भावनेला जीवशास्त्रीय म्हणणे चुकीचे आहे.

दुसरे असे की, प्रेम, राग यांसारख्या तथाकथित जीवशास्त्रीय भावना आणि त्यांचे रसशास्त्रात मानलेले स्थायी भाव – मग ते चार असोत किंवा आठ – यांमध्ये मानवी भावविश्वाच्या सर्व रंगछटांची विभागणी करणे म्हणजे त्या भावनांच्या वास्तवाला अन्याय करणे होय. भावना उद्दीपित करणारी परिस्थिती, काळ, संदर्भ आणि ती अनुभवणाऱ्या व्यक्तीची परिस्थितीला सामोरे जाण्याची शक्ती व पात्रता या सर्वांचा परिपाक म्हणजे त्या व्यक्तीला येणारी भावनावस्था. असे असता भय या सदराखाली टाकलेली भावना परिस्थिती वगैरे संदर्भानुसार वेगवेगळी असेल. नुसती प्रेम ही भावना घेतली तरी पौगंडावस्थेतील प्रेम, तारुण्यातील प्रेम, प्रौढावस्थेतील प्रेम यांमधील प्रेमानुभव शारीरमानसिक अनुभव म्हणून एकाच व्यक्तीला वेगवेगळा येऊ शकतो. ही झाली प्रेम करणाऱ्या एका व्यक्तीच्या संदर्भापुरती परिस्थिती. ज्याच्यावर किंवा जिच्यावर प्रेम करावयाचे त्या व्यक्तिपरिस्थितीच्या संबंधात याचे पुन्हा वेगवेगळे प्रकार होऊ शकतील. म्हणूनच अनेक प्रेमकवितांमधील प्रेमछटा वेगवेगळ्या दिसतात. त्या स्वतःच्या ठिकाणी स्वयंपूर्ण असतात. अनन्यसाधारण असतात. तसे नसते तर एकदा एक प्रेमकविता वाचल्यावर इतर प्रेमकविता

25. "Education Through Art." Herbert Read.

वाचण्याचे कारण उरले नसते. प्रेम किंवा राग जितका आंधळा तितकीच त्यांना नुसते प्रेम, राग इत्यादी नामरूपाची लेबले चिकटविण्याची वृत्ती आंधळी. कोणताही भावनानुभव हा शेवटी स्वयंपूर्ण एकजिनसी व अनन्यसाधारण असतो. तो केवल अनुभव असतो किंवा ती एक केवल भावना असते. मग तिची घडण कशीही असो.

साहित्यातील भावनेचे केवल स्वरूप नीट कळले की संगीत, चित्र यांमध्ये भावना का येऊ शकते हे स्पष्ट होते. स्वर किंवा रंग यांमधून अभिव्यक्त होणारी भावना नेमकी कोणती, तिचे जीवशास्त्रीय नामरूप काय, हा प्रश्न विचारण्याची गरज मग शिल्लक राहत नाही. भावना ही चैतन्य देणारी कार्यशक्ती आहे हे समजून घेतले की तिच्या नामरूपाचा आग्रह उरत नाही. रसशास्त्रामध्ये अभिनवगुप्त 'महारस' ही संज्ञा वापरतो, ती याच अर्थाने. 'हा रसनाव्यापाररूप किंवा आस्वादरूप रस एकच आहे.' त्याला विभावादी वैचित्र्य येते तेवढ्यापुरतेच इतर रसविभागांचे स्वरूप. त्यापलीकडे त्यांना महत्त्व नाही. कारण तेवढ्या वर्गीकरणाने काहीच निष्पन्न होत नाही. संपूर्ण एकजिनसी काव्याकृतीला विश्वनाथ 'महावाक्य' अशी संज्ञा वापरतो तेव्हा तोसुद्धा या 'महारसाच्या' आकृतिधर्माचा निर्देश करीत असावा हे स्पष्ट होते.

चित्र आणि संगीत यांमधील भावनाभिव्यक्तीच्या प्रतिपादनाची ही झाली नकारात्मक दिशा. प्रत्यक्ष रंग-स्वरांमधून हा भावनाशय कसा अभिव्यक्त होतो हा प्रश्न शिल्लक राहतो. त्यावद्दल आता थोडे विवेचन. नाम-रूपात्मक भावनेवद्दल आता आपला आग्रह नाही. भावना उद्दीपित करणाऱ्या परिस्थितीचे भान आहे. भावना ही एखाददुसऱ्या शब्दातून शब्दकणातून कार्यप्रवण होत नसून ती सर्व शब्दांच्या विशिष्ट क्रमाच्या संकलित स्वरूपाचा परिपाक असते हेही आपण पाहिले. तीच गोष्ट रंगांची आणि स्वरांची. त्यामुळे अमुक एक रंग किंवा स्वर हा अमुक एका भावनेचे स्थिर प्रतीक असे भासविण्याचा आग्रह येथे अनाठायी आहे. भावना उद्दीपित करणारी परिस्थिती, यामधील 'उद्दीपित' या शब्दाकडे आपले अवधान राहिले आणि रंग, स्वर यांमध्ये उद्दीपित करण्याचे सामर्थ्य आहे, आणि ते वेगवेगळ्या गुण-धर्मांचे आहे हे मान्य केले तर भावनेचे चित्रामधील व संगीतामधील अस्तित्व आपणांस मान्य करावे लागेल. या भावनेला तथाकथित जीवशास्त्रीय भावनेचा रंग कसा चढू शकतो हा यापुढील प्रश्न.

चित्रामधील अवकाश आणि उठाव यांचे भावना-घनता वाढविण्याचे सामर्थ्य आपण पाहिले आहे. भावना आणि रंग यांचे साहचर्य कसे मानावे, या प्रश्नावद्दल थोडक्यात असे म्हणता येईल की, जीवन-कलहात दिवस आणि रात्र अशा दिनवर्षाच्या कालचक्रात अनुभव घेत असताना मानवी मनाचे नाते या दिवसरात्रीच्या आणि ऋतुचक्राच्या नैमिकमाशी सतत जडलेले असते. बाह्यविश्वातील रंगरूपाने या चक्रांच्या आवर्तनामधील दरेक वळणावर घेतलेल्या रंगरूपाचा परिणाम आपल्या मनावर अभावितपणे होतो, अपरिहार्यपणे होतो, हे नाकारता येणार नाही. दिवसाच्या प्रकाशातील स्वच्छ नितळ रंग chroma आणि रात्रीच्या अंधारातील अभावात्मक रंग यांचे व मानवी मनाच्या व्यापारांचे साहचर्य मान्य केले तर रंगांना भावनावाहक म्हणून येणारे महत्त्व पटू लागते. या प्रक्रियेची सहजता लक्षात घेतली तर त्यासाठी प्रतीकवादाचे वेगळे तत्त्वज्ञान करण्याचीही गरज भासणार नाही. शब्द या ध्वनिसंकेताला वस्तुप्रत्ययाच्या साहचर्याने, किंवा पतंजलीच्या भाषेत बोलायचे तर अध्यासाने, संकररूप अर्थ येतो. हा अध्यास आणि भाव-ध्वनिसंकर एखाद्या विशिष्ट भाषिक समाजाने मान्य केलेल्या संकेतापुरता मर्यादित असतो. रंग-स्वरांना ही मर्यादा नाही. ते अधिक सार्वत्रिक आहेत. त्यांमधून येणाऱ्या भावनाप्रत्ययाला समाज-गटाचे बंधन नाही. रसिकाच्या तरल संवेदना-क्षमतेची अट मात्र आहे.

संगीतामध्ये हे कार्य कसे होते हा प्रश्न सुद्धा असाच सोडविता येतो. षड्जापासून स्वराचे अंतर जितके दूरचे तितका तो अधिक स्वतंत्र, मोकळा व प्रकाशमान. (म्हणून पंचम हा सर्वांत प्रकाशमान. मध्यम हा षड्जापासून मोकळा होण्याच्या शेवटच्या अवस्थेवर पडतो. षड्ज,मध्यम एकदम वाजवून मध्यमाचा हा आक्रमक ताण अनुभवण्यासारखा आहे. त्यापुढील पंचम पूर्ण relaxed वाटतो.) त्याची षड्जा-मध्ये विलीन होण्याची वृत्ती ही संधिकालाशी समांतर म्हणता येईल. मागे आपण मंद्र सप्तक आणि गडद उठावाचे काळेपणाकडे झुकणारे रंग, तसेच तार सप्तक

आणि उच्च उठावाचे पांढरेपणाकडे झुकणारे रंग यांची तुलना केली आहे. गडद रंगांचे भावनाघनता वाढविण्याचे सामर्थ्य आणि त्याचा प्रकाशाच्या अभावाशी अंधाराशी असणारा संबंध पाहिला तर रात्रीच्या रागांचा कल साधारणपणे मंद्र सप्तकाकडे आणि दिवसांच्या रागांचा कल तार सप्तकांकडे का असतो याचा उलगडा होईल.अर्थात हे ढोबळ निरीक्षण आहे. श्रुतिशास्त्राचा एखादा अभ्यासक श्रुत्यंतरामधील तपशील ध्यानी घेऊन संगीतामधून होणाऱ्या भावनाभिव्यक्तीच्या सूक्ष्म छटांचा अधिक ऊहापोह करू शकेल. इतके खोलात शिरण्याची आपणांस येथे तरी गरज नाही.

साहित्य, संगीत आणि चित्र यांमधील भावनाशय, तो अभिव्यक्त करणारे माध्यम आणि अभिव्यक्तीची संघटक लयतत्त्वे यांचा येथवर विचार झाला. मूळ जीवनातील अनुभव पेलता न आल्यामुळे असंघटित, विस्कळीत व म्हणून विघातक असतो. तो पेलता आला, संघटित झाला तर आस्वाद्य होतो, कलारूप घेऊ शकतो. त्यातून प्रत्यक्षात कलाकृती निर्माण होवो न होवो, तो आस्वाद्य झाला तर जीवनाला खरा अर्थ येतो. आस्वाद्य झाला तर कलाकृतीच्या रूपाने प्रत्यक्षात अवतरलेला किंवा अवतरल्याविना राहिलेला कोणताही भावनानुभव हा कलात्मकच असतो.

पेलायला कठीण अशी मूळची भावना कलेमध्ये तोल आणि सचेतन तोल यामुळे आस्वाद्य होते. तोलामुळे तिचे जडरूप (substance) कायम राहूनही ते जड वाटत नाही. कारण तिच्यामधील अनेक परस्परविरोधी प्रेरणा एकमेकींना तोलून धरतात. तोलाची प्रगती सचेतन तोलामध्ये होते तेव्हा तिच्या वजनाचे, जडस्वरूपाचे भान अधिकच विरत जाते, आणि शेवटी तिची परिणती चैतन्यमय स्थिरतेमध्ये होते. या क्षणाला तिचे जडस्वरूप नाहीसे होऊन चैतन्यमय अस्तित्वात किंवा जाणीवेच्या केवलस्वरूप अवस्थेत ती पोहोचते याचे थोडया वेगळ्या प्रकारे स्पष्टीकरण करता येईल.

मूळ जीवशास्त्रीय भावना एक तर अनुकूल किंवा प्रतिकूल परिस्थितीतून जागृत झालेली असते. ती ' अनुकूलवेद्य ' असली तर सुखद असते आणि ' प्रतिकूलवेद्य ' असली तर दुःखदायक असते. यापलीकडे तिचे वर्णन करता येत नाही. याहून अधिक उपाधी तिला नाहीत. ती फक्त अनुभवावी लागते.[२६] सुखद भावना मुद्दा अतिशय तीव्र असेल तर ती सहन करणे कठीण असते. म्हणजे तीसुद्धा शेवटी प्रतिकूल ठरू शकते. कलाप्रक्रियेमध्ये संवाद, विरोध, तोल या परिमाणांनी ती उत्क्रांत होत जाते. आणि शेवटी तिच्यावरील अनुकूल-प्रतिकूलतेची पटले उडून जातात. सुखत्व आणि दुःखत्व हा फरक शिल्लक राहत नाही. म्हणजे तिच्या उपाधी गळून पडतात. अनुकूल किंवा प्रतिकूल या प्रकारचे वेद्यत्व जाते. उरते ते फक्त वेद्यत्व. जाणीवेची ही पराकोटीची अवस्था म्हणजे चैतन्यमयं अस्तित्वावस्था. ' रत्यायवच्छिन्ना भग्नावरणा चिदेव रसः' अशी रसाची व्याख्या जगन्नाथ पंडिताने पूर्णत्वास नेली आहे. ती आता अर्थपूर्ण वाटू लागेल. कारण ती याच अवस्थेबद्दल बोलत आहे. चैतन्यमय स्थिरतेच्या या अवस्थेत स्थल आणि काल असा भेद नसतो. स्थल (अवकाश), काल आणि चैतन्य हे सर्व येथे एकरूपच असते. हाच मूलभूत, केवल काल[२७] सुखत्व आणि दुःखत्व यांपलीकडचा केवल आनंद. रसशास्त्र या आनंदाला ब्रह्मानंदसहोदर म्हणते. कलेतील भावनानुभव लौकिक असूनही अलौकिक ठरतो तो सचेतन तोलाच्या याच पातळीवर आणि याच अर्थाने. याचसाठी सौंदर्यवस्तूला संघटनेची गरज अपरिहार्य असते.

---

२६. ' सुखत्वसामान्यत्वात् निरुपाधि-अनुकूलवेद्यं सुखम् ' ' दुःखत्वसामान्यत्वात् निरुपाधि-प्रतिकूलवेद्यं दुःखम् ' ' सप्तपदार्थी '—शिवादित्य; डॉ. गुरुमूर्ती संपादित.

२७. " कवितेचे किंवा कोणत्याही कलात्मक अनुभवाचे सार व साफल्य कोणत्या तरी एका मूलात्म (abstract) कालस्रोताला समांतर जाण्यात असते." दिलीप चित्रे. सत्यकथा दिवाळी अंक, १९६५

दिलीप चित्रे यांना नेमके काय म्हणावयाचे आहे ते त्यांनी स्पष्टपणे मांडलेले नाही. या त्यांच्या वाक्याचा अर्थ, मूलात्म कालस्रोत अनेक असतात असा होतो. पण स्पष्टपणे मांडता आले नाही तरी त्यांनाही हाच अवकाशरूप काल अभिप्रेत असावा, असे वाटते.

परिशिष्ट

'खेड्यातील रात्र'— सचेतन तोल

माधव आचवलांनी या सर्व कवितेचा सचेतन तोल 'मधल्या कडव्यातील लयाने स्थिर केलेल्या केंद्राभोवती' साधला जात असल्याचे म्हटले आहे. या कडव्यातील शेवटच्या "'काळयाशार त्या-गर्द जाळिमधि रात देत हुंकार' या ओळीतील शब्दांच्या ओढलेल्या ऱ्हस्व स्वरांच्या नादांच्या जाणीवेतून हीच एकत्रित होण्याची क्रिया निरनिराळ्या रीतींनी अधोरेखित होते; आणि असे एकत्रित झालेले दृक्नादांच्या जाणीवेचे क्षेत्र 'रात देत हुंकार' यातील अर्थवलयाने व विस्तारत जाताना भरून टाकणाऱ्या नादाच्या सर्वव्यापी हुंकाराने गतिशील राहते." असे विश्लेषणही आचवल करतात. यात 'हुंकाराने गतिशील राहते' असे होत असल्यास ही गती प्रगतीच असावयास हवी. या कडव्याची ओढ पुढील दिशेला आहे या गोष्टीकडे आचवल पुरेसे लक्ष देत नाहीत. शेवटच्या कडव्यातील शेवटची ओळ 'आर ना पार–अवकाळ रात्रिचा प्रहर घुमे तो घोर' अशी आहे. "यातील 'आर ना पार–' नंतरची जागा ही पूर्णपणे पुढे वधणारी आहे" असे स्वतः आचवल म्हणतात. मग तोल साधलेला दाखविण्यासाठी वास्तविक मधल्या कडव्याकडे मागे येण्याची गरज नाही.

बारकाईने पाहिले तर असे दिसेल की 'काळ्याशार–त्या गर्द जाळिमधि रात देत हुंकार' या ओळीतील आचवलांनी उल्लेखिलेला, 'जास्त वजन घेत स्वतःमध्येच गोलाकार' फिरणारा सर्वव्यापी हुंकार तिसऱ्या कडव्यातच खराखुरा सर्वव्यापी होतो आहे. 'दृक्-नादांच्या जाणीवेचे' क्षेत्रच तिसऱ्या कडव्यात वावटळी-सारखे गरगरते आहे. या दृष्टीने तिसरे कडवे पुन्हा पाहण्यासारखे आहे—

'भर रानी काकस्थानी
उठतात ज्वाळ भडकोनी
अस्मान मिळाले धरणी

आर ना पार—अवकाळ रात्रिचा प्रहर घुमे तो घोर.'

पहिल्या कडव्यातील शेवटची ओळ 'वडाचा पार—अंधार दाटला तेथ भरे भरपूर!' यातील शेवटच्या 'भरपूर' या शब्दामधला घुमणारा 'र' पाहावा. या ओळीत असे 'र' कार एकापाठोपाठ येत आहेत. 'भरपूर' मधील शेटच्या 'र' पूर्वी येणारा दीर्घ, पण मुळात आकसलेला उकार पाहावा. मधल्या कडव्यातील 'काळयाशार'—त्या 'गर्द' 'जाळि' 'मधि' 'रात' 'देत' येथपर्यंत हीच आकसलेपणाची जाणीव आहे. यात आवर्तनप्रत्यय आहे हे आचवलांचे म्हणणे पटते. पण 'त्याची गती पुढे जाण्याची नाही' हे त्यांचे म्हणणे पटत नाही. (आवर्तन, एकदा सुरू झाले की ते कधी पुढे जातच नसते असा एक समज या विधानामागे असावा.) कारण या ओळीतील शेवटचा 'हुंकार' आकसलेला नाही. त्यात 'क' हे स्फोटक व्यंजन तर आहेच. शिवाय ते आकारयुक्त आहे. म्हणजे आवर्तनाच्या एका आवर्तातून अधिक व्यापक अशा दुसऱ्या आवर्तामध्ये जाण्याची या 'हुंकारा'ची प्रवृत्ती आहे. 'हुंकार' मधील स्फोटक 'क' हे व्यंजन तिसऱ्या कडव्यात आणखी काही कठोर व्यंजने साथीला घेऊन किती उद्रेकी आणि सर्वव्यापी होते हे पाहण्यासारखे आहे—

'भर रानी काकस्थानी
उठतात ज्वाळ भडकोनी'

म्हणूनच पुढे 'अस्मान मिळाले धरणी' ही स्थिती शक्य होते. पुढे 'आर ना पार' मध्ये घुमणारी जाणीव अवकाश आणि काळ यांना एकजीव करते. इतकेच नव्हे 'घुमे तो घोर' या नादाबरोबर अधिक विक्राळ अशी आवर्तने घेते. 'आर ना पार' अशी आकाराने सुरुवात होते. 'अवकाळ रात्रिचा प्रहर' मध्ये 'क' हे स्फोटक व्यंजन पुन्हा येते, (तेही आकारासोबत पसरत). एकावर एक चढणारे 'र' हे नाद 'घुमे', 'घोर' असे सघन अवकाशरूप घेतात. त्यातही पहिल्या कडव्याचा शेवटचा शब्द 'भरपूर' मधील आकसलेला उकारयुक्त 'र' मधल्या कडव्यामधील शेवटचा शब्द 'हुंकार' मधील स्फोट 'क' आणि पसरट आकारयुक्त 'र' आणि शेवटच्या कडव्याच्या शेवटचा 'घोर' असा वर चढणारा ओकारयुक्त 'र', हे सर्व पाहिले की 'खेडयातील रात्र' चा सचेतन तोल 'घोर' मध्येच परिणत झालेला दिसेल.

• • •

अनुक्रमणिका

पाठचर्चा

सर्वभूतांचा हितीं की अहितीं

● शं. दा. पेंडसे ●

ज्ञानेश्वरीची पाठशुद्ध आवृत्ति काढण्याचा उद्योग सांप्रत सुरू आहे. तो करणारांना हे काम किती कठीण आहे याची पूर्ण जाणीव आहे ही सुदैवाची गोष्ट होय. स्वतः ज्ञानेश्वरांनी लिहिलेली किंवा सांगून लिहविलेली अशी ज्ञानेश्वरीची प्रत उपलब्ध नाही. किंबहुना तुकाराम-मोरोपंत अशा दोन चार कवींशिवाय इतर कोणाचीही खुद्द कवीने लिहिलेली हस्तलिखिते उपलब्ध नाहीत. म्हणून परंपरागत हस्तलिखित पोथ्यांवरून ग्रंथकाराचा मूळपाठ काय असेल याचे **अनुमान करण्याचा प्रयत्न करणे हीच पाठसंशोधन विद्या** असे पाठशुद्धीकारच म्हणत असल्यामुळे हा सर्व अनुमानाचा प्रकार आहे. आणि अनुमानप्रमाण हे असे आहे की 'तर्काप्रतिष्ठानात्......' या ब्रह्मसूत्रात सांगितल्याप्रमाणे, एकाच्या बुद्धीला जे अनुमान पटेल ते दुसऱ्याला पटेलच असे नाही. त्यामुळे अनुमानाला सर्वमान्यता व प्रतिष्ठा प्राप्त होत नाही.

"पाठभेद होण्याचे मुख्य कारण नक्कल करणाऱ्या **प्रत्येक** लेखकाच्या हातून मूळ प्रतीमध्ये काहीना काही बदल होतात. त्यावरून होणाऱ्या पुढील प्रतीमध्ये ते जाऊन, त्यात आणखी भर पडते व काहीं काळ लोटल्यावर ती भयानक स्वरूप धारण करते. संस्कृताच्या मानाने मराठी हस्तलिखितात हा प्रकार इतका मोठा आहे की पाठशुद्धी करणारा हतबुद्ध होऊन जातो. आकाशातील ताऱ्यांची मोजदाद करता येईल पण ज्ञानदेवीतील पाठांची गणना करणे कठीण." हे मान्य केल्यावर हा सर्व अनर्थ ज्या नक्कलकारांमुळे झाला आहे, त्यांच्या हस्तलिखितांवर पाठशुद्धीकरिता कितपत अवलंबून राहता येईल याचा विचार केला पाहिजे. एखादे हस्तलिखित जुने आहे म्हणून त्यावर अवलंबून राहणे धोक्याचे आहे. ब्रम्हलिखिताप्रमाणे त्यातील पाठ प्रमाण मानता येणार नाहीत. इतर गोष्टींचा विचार करूनच त्यांचे प्रमाण्य-अप्रामाण्य ठरवावे लागेल.

ज्ञानेश्वरीची राजवाडे प्रत सर्वात जुनी असा समज असे, पण तिच्यातही लेखकप्रमादामुळे व मुद्रणदोषामुळे कितीतरी अपपाठ शिरले आहेत. आता तर ती जुनीहि नाही असे ठरले आहे. डॉ. हर्षे यांची विप्रप्रतही जुनी नाही. सर्वात जुने **सध्या** उपलब्ध हस्तलिखित तंजावरच्या भारद्वाजी प्रतीचे, शके १५१५ चे आहे. म्हणजे ज्ञानेश्वरी रचनेनंतर तीनशे वर्षांनी लिहिलेले हे हस्तलिखित आहे.

एकनाथांच्या पाठ संशोधित प्रतीनंतर ९ वर्षांनी झालेली ही नक्कल आहे. म्हणजे नक्कलकाराच्या प्रमादापासून ती मुक्त नाही. ती प्रत्यक्ष एकनाथांच्या प्रतीवरून केली आहे यालाही पुरावा नाही. नकलेवरून नक्कल केली असण्याचा संभव आहे. पत्रिकेच्या गेल्या अंकात चर्चा विषय झालेला 'सर्व भूतांचा अहितीं' हा पाठ याच प्रतीत प्रथम आढळतो. या प्रतीच्या नकलांतून हा पाठ पुढे पसरत गेलेला दिसतो. कारण वै. माडगावकरांना शके १५५१ मधील एक हस्तलिखित एकनाथांच्या मठातून मिळाले होते. त्यात हा पाठ होता. एकनाथी परंपरेतील दांडेकर प्रतीत मात्र तो नाही.

ज्ञानेश्वरांचे लेखक सच्चिदानंद बाबा यांच्या परंपरेतील शके १५७२ च्या विप्रप्रतीत 'हितीं' असा पाठ आहे. याच परंपरेतील शाळिग्राम प्रतीत 'अहितीं' पाठ आहे. बरवा परंपरा संपूर्णपणे 'हितीं' पाठ देते तर पाटांगण-परंपरा अर्धी 'अहितीं' व अर्धी 'हितीं' च्या बाजूनी आहे. या परंपरांविषयी पाठशुद्धीकार म्हणतात की, ज्ञानदेवीच्या पोथ्यांमध्ये पाठमिश्रण अतोनात आढळते. त्यामुळे कोणतीही **पाठपरंपरा विशुद्ध स्वरूपात** आढळत नाही." अशा या पाठ परंपरेतील आज उपलब्ध पोथ्यावरून काढलेली अनुमाने शके १५१५ च्या पूर्वीची किंवा नंतरची अधिक हस्तलिखिते उपलब्ध झाल्यावर लटकी ठरतील हा मुद्दा सोडला तरी पाठशुद्धीकारांनी स्थल

अनुक्रमणिका

मानाने केलेल्यां परंपरापैकी वरवा परंपरा संपूर्णपणे 'हितीं' हा पाठ देते तर बाकीच्या सर्व परंपरांतील निम्मी हस्तलिखिते 'हितीं' पाठ देतात व निम्मे अहितीं पाठ देतात ही गोष्ट 'हितीं' पाठाच्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. तथापि अहितीं व हितीं हे दोन्ही पाठ हस्तलिखितात असल्यामुळे त्यातील कोणता पाठ ज्ञानेश्वरांचा असावा हे इतर पुराव्यांवरूनच ठरविले पाहिजे. केवळ हस्तलिखितांवरून त्याचा निर्णय होऊ शकत नाही.

"ज्ञानदेवांची मनोवृत्ति, त्यांची जीवनदृष्टि, त्यांचे तत्त्वज्ञान हे लक्षात घेता अनौचित्य किंवा गैरविधान त्यांच्या पदरी बांधणारा असा जर पाठ असेल तर तो त्याज्यच समजावा लागेल" हे पाठशुद्धीकारांचे विधान निरपवाद आहे. पाठशुद्धीची अनुमाने सर्वमान्य व प्रतिष्ठित होणार नाहीत याचे कारण, ज्ञानदेवांची मनोवृत्ति, जीवनदृष्टी व तत्त्वज्ञान याविषयी पाठशुद्धि करणाराची जी मते असतील त्यांना अनुसरून तो पाठशुद्धि करणार. ती ज्यांना मान्य नसतील त्यांना ती पाठशुद्धी पटणार नाही. भाषाशास्त्राच्या कसोटीवर शुद्धपाठ आधी ठरवून त्यांच्या आधारे मग ज्ञानेश्वरांची मनोवृत्ति, जीवनदृष्टि व तत्त्वज्ञान ठरविता येत नाहीं कारण या गोष्टी आधी ठरविल्याशिवाय शुद्ध पाठ ठरविता येत नाही असा हा परस्पराश्रय दोषाचा प्रकार आहे. त्यामुळे पाठशुद्धि ही वस्तुनिष्ठ न होता व्यक्तिनिष्ठ होण्याचाच संभव अधिक आहे.

या दृष्टीने अहितीं व हितीं या पाठांची चर्चा करू. पाठशुद्धीकारांनी 'अहितीं' पाठ ज्ञानेश्वरांचा नवा मनू त्याचा संबंध 'जिहीं' कडे लावून 'अव्यक्तोपासक भूतांचे अहितकर्ते असतात' असे ज्ञानेश्वरांचे मत होते व एकनाथांनाही हाच पाठशुद्ध वाटला असे ठरविले आहे. वस्तुतः गीता, ज्ञानेश्वर व एकनाथ यांची अव्यक्तोपासकांविषयी काय मते होती ते पाहूनच ज्ञानेश्वरांचा मूळ पाठ ठरविला पाहिजे. त्यापैकी अव्यक्तोपासक जरी झाले तरी ते सर्वभूतांच्या हितात मग्न असतात असे गीतेचे मत असल्याचे पाठशुद्धिकारांनाही मान्य आहे. पण या दृष्टीने हितीं या पाठाचा अन्वय 'निरालंबी अव्यक्ती' या पदांकडे लावून, गीतेच्या अर्थाला जवळ असा 'सर्वप्राण्यांचे मूर्तिमंत हितच (असे अव्यक्त)' असा जो अर्थ आतापर्यंत सर्वांनी लावला आहे तो त्यांना मान्य नाही कारण अव्यक्त हे 'निर्गुण निरालंब' असल्यामुळे सर्व प्राण्यांचे हित करू शकणार नाही असे त्यांचे मत आहे. पण निर्गुण, निरालंब, चिन्मय, अव्यक्त परब्रह्माचे भूतमात्रातील केवळ अस्तित्वही हितकारक आहे, त्या करिता त्याला काही करावे लागत नाही असे ज्यांचे मत आहे त्याना हा अर्थ सदोष वाटणार नाही. निर्गुण व सगुण यांकडे पहाण्याच्या भिन्न दृष्टिकोनांमुळे या अर्थाविषयी मतभेद झाला. पण त्याचा पाठशुद्धीवरही कसा परिणाम होतो ते 'हितीं' ऐवजी 'अहितीं' असा ज्ञानेश्वरांचा मूळ पाठ ठरवून 'अव्यक्तोपासक हे सर्वभूतांचे अहितकर्ते असतात' असे त्यांचे मत पाठशुद्धीकारांनी ठरविले आहे त्यावरून लक्षात येईल.

वस्तुतः नाथपंथानुग्रहीत ज्ञानेश्वर हे स्वतः निर्गुणोपासक योगी होते. वादविषय झालेल्या 'सर्वभूतहिते रताः' या (१२-४) श्लोकावरच कुंडलिनी योगाचे सविस्तर वर्णन त्यांनी केले आहे व 'आपुलियें साटोवाटी। घेती शून्य उठाउठी। तेहि मातेंचि किरीटी। पावती गा॥ असे गीतेप्रमाणेच त्यांनी सांगितले आहे. पुढील श्लोकात, या मार्गाने जाणे क्लेशकारक आहे, कारण या मार्गात ऋद्धिसिद्धींचे व कामक्रोधाचे धोके असतात. त्यामुळे हा 'योग' म्हणजे 'नित्य नवा अग्नी प्रवेश' आहे असा मागील विषयच पुढे चालविल्यामुळे, या श्लोकाचा रोख ज्ञानेश्वरांच्या मते निराळा मानण्याचे कारण नाही. मागील श्लोकातील योगी 'समबुद्धी' होते आणि पुढील श्लोकातील योगी 'अव्यक्तासक्तचेतस' आहेत.त्यामुळे पहिले ईश्वराला प्राप्त होतात व दुसरे होत नाहीत असा विषयभेद करण्याला मूळ गीतेत आधार नाही आणि 'समबुद्धी' हे विशेषण ज्या श्लोकात आहे त्याच श्लोकात 'सर्वभूतहिते रताः' हे विशेषण आहे. सर्वत्र समबुद्धी असणारे योगी सर्वभूतांचे अहित कसे करतील बरे? 'अव्यक्तासक्तचेतस' हे विशेषण, हे योगी विषयासक्त नसतात हे सांगण्याकरिता दिलेले आहे. अशा स्थितीत या दोन श्लोकांचा रोख ज्ञानेश्वरांच्या मते निराळा मानून, हे अव्यक्तोपासक, (इंद्रियवासनासह) असे स्वतःचे अध्याहृत पद कंसात घालून, देहाने शून्याबरोबर झगडणारे असल्यामुळे 'इतर भूतांच्या अहिताला प्रवृत्त होत असले पाहिजेत' असे 'अहितीं' पाठाचे समर्थन करणारे पाठशुद्धीकारांचे विवेचन त्यांचा केवळ कल्पनाविलास आहे. गीतेत व ज्ञानेश्वरीतही इतरत्र त्याला आधार नाही.

अनुक्रमणिका

गीतेच्या सोळाव्या अध्यायात, आसुरी प्रकृतीचे लोक इतरांचे अहित करतात असे वर्णन आहे. 'आणि मागापुढा जाळणे। वाचूनि आगी कांही नेणे। तैसे विरुद्धचि एक करणे। भलतेयां॥ जिहीं परोपतापु घडे। परावा जीवु रगडे। तिहीं कर्मी होऊनि गाढे। जन्मवृत्ती॥ अशा रीतीचे वर्णन ज्ञानेश्वरांनी ओवी ३०१ ते ३५३ पर्यंत अनेक ओव्यात केले आहे. असे आसुरी प्रकृतीचे लोक 'अधमां गतिं यांति (१६-२०) आणि याच्या उलट अव्यक्तोपासकही व्यक्तोपासकाप्रमाणे 'ते प्राप्नुवन्तिमामेव सर्वभूतहिते रताः'। असे (१२-४) गीता सांगते. तिसऱ्या चरणांतील ईश्वर प्राप्तीचे, सर्वभूतहितरतित्व हे कारणच चौथ्या चरणात सांगितले आहे. अशा स्थितीत तिसऱ्या चरणाप्रमाणे ईश्वराप्रत जाणारे अव्यक्तोपासक चौथ्या चरणात सर्वभूतांचे अहित करणारे असतात असे मत ज्ञानेश्वरांच्या माथी मारण्यात केवढा विरोध आहे हे पाठशुद्धीकारांच्या लक्षात नसेल असे कसे म्हणावे? सर्वभूतांचे अहित करणे हे ईश्वर प्राप्तीचे साधन कसे असू शकेल? अव्यक्तोपासक आणि आसुरी प्रकृतीचे लोक यांना ज्ञानेश्वर एका पंक्तीला कसे बसवितील? ते असा अविवेक करतील हे केवळ असंभवनीय आहे. म्हणून 'समबुद्धी' आणि 'अव्यक्तासक्तचेतस्' ही विशेषणे एकाच अव्यक्तोपासकाची असल्यामुळे कोणत्याही भाष्यकाराने किंवा टीकाराने न केलेला ४ व ५ या श्लोकांतील भेद फक्त ज्ञानेश्वरांनी केला व अव्यक्तोपासकांना सर्वभूतांचे अहित करणारे ठरविले असे मानणे बरोबर नाही.

'अहितीं' हा पाठ एकनाथांना मान्य होता हा मुद्दाही सगुण-निर्गुणोपासनेविषयीचे त्यांचे मत लक्षात घेता टिकत नाही. नाथ-भागवतांतील हंसगीतेच्या उपसंहारात 'मां भजंति गुणाः सर्वे निर्गुणं निरपेक्षकम्' (१३-४०) या श्लोकावर व्याख्यान करताना नाथ म्हणतात:—

मी वस्तुता निरपेक्ष निर्गुण। त्या माझ्या ठायी भजोनि गुण।
सुहृद आत्मा प्रिय जाण। ऐसे लक्षण मज करिती॥
गुणासि मी नातळे जरी। तरी मज म्हणती लीलाधारी।
एवं गुणचि गुणामाझारी। मिथ्या मजवरी हा आळ।
प्राणापानजयो प्राप्ती। सगुण उपासना स्थिती।
तद्द्वारा निर्गुणप्राप्ती। उद्धवाप्रति हरि बोले॥
यां लागी सांगोनिया सगुण। सवेचि निर्गुण संस्थापी॥
मत्स्य साधावया बडिश जाण। चित्त साधावया सगुण॥

चित्त स्थिर करण्याकरिता सगुणोपासना आहे. तिचे अंतिम ध्येय निर्गुणप्राप्ती हे आहे असे मत असणारे एकनाथ, ज्ञानेश्वरीच्या संपूर्ण अभ्यासानंतर, 'निर्गुण अव्यक्ताचे उपासक, सर्व भूतांचे अहित करणारे असतात' असे सांगणारा 'अहितीं' हा पाठ मूळचा ज्ञानेश्वरांचा आहे असे कसे म्हणतील? म्हणून 'अहितीं' हा पाठ मूळचा नसून तो लेखकप्रमाद आहे आणि 'हितीं' हाच मूळचा पाठ आहे असे म्हटले पाहिजे. ज्ञानेश्वर हे केवळ सगुण भक्त होते व अव्यक्तोपासनेचे शत्रु होते असे ठरविण्याकरिता एखाद्या सगुणभक्तिसांप्रदायिकानेही 'हितीं'च्या मागे 'अ' जोडून दिला असणे संभवनीय आहे.

यावरून एक गोष्ट स्पष्ट होते की, केवळ यांत्रिक पद्धतीने एखादी पोथी केवळ आज उपलब्ध झालेल्या पोथ्यांत जुनी आहे म्हणून तिच्यातील पाठ ज्ञानेश्वरांचे आहेत असे म्हणता येणार नाही. इतर कसोट्यांवरही ते उतरले पाहिजेत. ज्ञानेश्वर हे जसे अव्यक्तोपासक योगी होते तसे भक्तही होते. त्यांचा कोणत्याच मार्गाविषयी आग्रह नव्हता. 'उपास्ति ते योग्यते अधीन असे' असे त्यांचे मत होते. व्यक्तोपासनेचे जे फळ ते अव्यक्तोपासकानाही मिळते पण त्यांचा मार्ग क्लेशदायक असतो. याचा अर्थ अव्यक्तोपासक सर्व भूतांचे अहित करतात असा नव्हे. अव्यक्तोपासकहि भक्त असातात. सगुण भक्तांचे चित्त ईश्वराच्या सगुण म्हणजे व्यक्त स्वरूपाच्या ठिकाणी असते तर निर्गुणोपासकांचे चित्त ईश्वराच्या अव्यक्त स्वरूपाच्या ठिकाणी असते. अव्यक्तोपासकानीही सगुण भक्ति केली पाहिजे असा अर्थ जरी कोणाला करावयाचा असला तरी त्याकरिता त्यांना आसुरी प्रकृतीच्या लोकांच्या पंक्तीला बसवून सर्व भूतांचे वैरी ठरविण्याची काही आवश्यकता नाही.

"ऐतिहासिक व्याकरण, कोश, सामाजिक इतिहास, प्रचलित तत्त्वज्ञान, भागवत धर्म व प्रचलित आचारधर्म यांचे ज्ञान पाठीशी असल्याशिवाय पाठसंशोधन समाधानकारक होणार नाही" याची जाणीव पाठशुद्धीकारांना असूनही 'अहितीं' हा पाठ ज्ञानेश्वरांचा ठरविताना, या सर्व गोष्टींचा उपयोग त्यांनी केला नाही

ही खेदाची गोष्ट होय. व्यक्तोपासनेच्या परंपरागत प्रेमामुळे ' अहितीं ' हा पाठ ज्ञानेश्वरांच्या गळ्यात बांधण्याकरिता त्यांनी जे परिश्रम केले आहेत त्यावरून ज्ञानेश्वरीची नवी प्रत कोणत्या धोरणाने तयार होत आहे व तिचे स्वरूप वस्तुनिष्ठ होण्याऐवजी व्यक्तिनिष्ठ होण्याचा संभव कसा आहे यावर स्वच्छ प्रकाश पडतो. असे होऊ नये म्हणूनच कोणती तरी एक प्रत मूळ धरून टीपेमध्ये इतर सर्व पाठ यावे म्हणजे एकाच संप्रदायाऐवजी सर्वच सांप्रदायिकाना तिचा उपयोग होईल असे म. सा. परिषदेच्या अनेक विद्वानांनी सुचविले होते. पाठशुद्धीकारांना ते मान्य झाले असते तर सर्वांचेच सहकार्य या प्रचंड उद्योगाला मिळाले असते व परिषदेकडून एक मोठे कार्य पार पडले असते.

• • •

मराठी साहित्य महामंडळाच्या लेखन विषयक नियमांबाबत

निवेदन

म. सा. पत्रिका अंक क्र. १६७ मध्ये विनंती केल्यावरून अनेक व्यक्तींनी लेखन विषयक नियमांबाबत आपल्या शंका मजकडे पाठविल्या. त्या शंकांचे वर्गीकरण करून त्या मराठी साहित्य महामंडळाने या लेखनविषयक नियमांतील संदिग्धता व त्रोटकपणा काढून टाकण्याबाबत नेमलेल्या समितीपुढे मी विचारार्थ ठेवल्या. दोन बैठकांतून यावर चर्चा झाली; इतकेच नव्हे तर स्पष्टतेच्या दृष्टीने सर्वच लेखनविषयक नियमांवर चर्चा झाली. शेवटी म. सा. महामंडळाने या लेखनविषयक चौदा नियमांवर स्पष्टीकरणार्थ टीपा लिहून महामंडळाची एक छोटी पुस्तिका प्रकाशित करण्याचा निर्णय घेतला आहे. नियमांवर स्पष्टीकरणार्थ टीपा लिहिण्याचे काम पुरे झाले असून म. सा. महामंडळाच्या येत्या बैठकीत त्यावर चर्चा व शिक्कामोर्तब होऊन सदर पुस्तिका लवकरच प्रसिद्ध होईल.

ज्या अनेक व्यक्तींनी म. सा. परिषदेमार्फत केलेल्या आवाहनाला अनुलक्षून आपल्या अडचणी व शंका मांडल्या त्यांत पुष्कळशा सर्वसाधारण अशाच होत्या. व्याकरणिक अनुस्वारांचे झालेले उच्चाटण, तत्सम शब्दांच्या अन्त्य व उपान्त्य अक्षरांचे लेखन, व तत्सम व्यंजनान्त शब्दांचे लेखन यांबाबतच्याच शंका बहुतेकांच्या होत्या. म. सा. महामंडळाने या सर्व शंकांचा सखोल विचार करून जरूर ती स्पष्टीकरणे त्या त्या नियमांच्या खाली देऊन महामंडळाची नियमावली पुस्तिकेच्या स्वरूपात लवकरच प्रसिद्ध करण्याचे ठरवले आहे.

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेने लेखनविषयक नियमांतील शंका व अडचणी यांचा पाठपुरवठा करण्याबाबत एक-सदस्य-समिती नेमून हे काम मजकडे सोपविले होते. ते मी यथाशक्य पुरे करण्याचा प्रयत्न केला आहे. या समितीच्या कार्याचा अहवाल आपणांला सादर करणे हे माझे कर्तव्य होते ते या निवेदनाच्या रूपाने करत आहे इतकेच.

मो. रा. वाळंबे

परिषद-वार्ता

(२९ नोव्हेंबर ६९ ते ३१ मार्च ७०)

परिषदेतर्फे गेल्या चार महिन्यात जे कार्यक्रम झाले त्याचा वृत्तान्त पुढीलप्रमाणे–

स्मृतिदिन : २९ नोव्हेंबरला माधव जूलियन स्मृति-दिनानिमित्त प्राचार्य ह. कि. तोडमल यांचे ' माधव-जूलियन यांची खंडकाव्ये ' या विषयावर व्याख्यान झाले. दि. २३ जानेवारी हा कै. गडकरी यांचा स्मृतिदिन. या दिवशी प्रा. द. मा. मिरासदार यांचे ' बाळकरामाचा विनोद ' या विषयावर व्याख्यान झाले. कै. बा. सी. मर्ढेकर यांचा स्मृतिदिन परिषदेने गेल्या दोन वर्षांपासून साजरा करण्यास आरंभ केला. या वर्षी दि. २० मार्चला बडोदा येथील सुप्रसिद्ध कलासमीक्षक श्री माधव आचवल यांचे ' कलेतील सचेतन तोल ' या विषयावर व्याख्यान झाले.

साहित्य चर्चा-मंडळ : मंडळातर्फे दोन कार्यक्रम झाले. ४ डिसेंबरला डॉ. अशोक केळकर यांनी ' भाषा आणि साहित्य ' या विषयावर टिपण वाचले व नंतर त्यावर चर्चा झाली. पुणे विद्यापीठात भेटीनिमित्त आलेल्या चार ऑस्ट्रेलियन साहित्यिकांनी २१ जानेवारीला परिषदेला भेट दिली. उपस्थित कार्यकर्ते व साहित्यिक यांच्यासमवेत त्यांनी मनमोकळी चर्चा केली.

हिंदी लेखकांची भेट : सेंटर फॉर इंडियन रायटर्सच्या सहकार्याने १५ फेब्रुवारीला परिषदेने एक नावीन्यपूर्ण कार्यक्रम केला. डॉ. आनंदप्रकाश जैन, डॉ. रघुवंश, श्री. हरी शंकर परसाई, श्री. गंगाप्रसाद विमल आणि डॉ. भगीरथ मिश्र हे ख्यातनाम हिंदी लेखक पुणे विद्यापीठात आले होते. परिषदेने त्यांना खास आमंत्रण देऊन बोलावले व त्यांचा सत्कार करून साहित्य चर्चा केली.

सत्कार : रविकिरणमंडळाचे सुप्रसिद्ध कवी प्रा. शं. के. कानेटकर (गिरीश) यांना ७५ वर्षे पूर्ण झाल्याबद्दल ४ जानेवारीला परिषदेतर्फे त्यांचा सत्कार करण्यात आला. परिषदेचे अध्यक्ष प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांच्या ' नाट्याचार्य देवल ' या ग्रंथाला यंदाचे साहित्य अकादमीचे पारितोषिक मिळाल्यामुळे सर्वांना विशेष आनंद झाला. प्रस्तुतच्या बहुमानाबद्दल प्रा. बनहट्टी यांचा दि. ५ मार्चला परिषदेने अनौपचारिक-रीत्या सत्कार केला. दोन्ही कार्यक्रमांना परिषदेचे जुने नवे कार्यकर्ते उपस्थित होते,

भाषा-समितीचे कार्य :—' पत्रिके ' च्या मागील १९६९–७० या जोड अंकात भाषा-समितीच्या दोन कार्य-क्रमांचा उल्लेख करण्याचे अनवधानाने राहून गेले होते. ते कार्यक्रम असे : १ एप्रिलला श्रीमती मॅक्सीन बर्नसन यांचे ' प्रमाण व प्रमाणेतर भाषा व्यवहार ' या विषया-वर व्याख्यान झाले. दि. १७–१८ सप्टेंबरला प्रा. श्री. व्यं. बोकील यांची ' भाषा आणि तत्त्वज्ञान ' या विषया-वर व्याख्याने झाली.

दोन वर्षांपूर्वी भाषा-समितीतर्फे जी भाषाविषयक व्याख्यानमाला झाली होती ती ग्रंथरूपाने (' भाषा: अंतःस्वरूप व व्यवहार ') हीरकमहोत्सवप्रसंगी प्रसिद्ध करण्यात आली. प्रस्तुत ग्रंथाचे संपादन डॉ. मु. ग. पानसे यांनी अतिशय साक्षेपाने व मेहनत घेऊन केले ही गोष्ट नमूद केली पाहिजे. ग्रंथप्रकाशनाला महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति-मंडळाकडून रु. ४५०० चे अनुदान मिळाले आहे. याबाबत परिषद मंडळाचो अत्यंत ऋणी आहे.

हीरकमहोत्सव — परिषदेचा हीरकमहोत्सव दि. २८ व २९ जानेवारीला बालगंधर्व रंगमंदिरात भव्य प्रमाणात साजरा झाला. या उत्सवाचा सविस्तर सचित्र वृत्तान्त पुरवणी म्हणून प्रस्तुत अंकात छापला आहे.

अनुक्रमणिका

Statement about ownership and other particulars about newspaper " **Maharashtra Sahitya Patrika** " to be published in the first issue every year after last day of February.

FORM IV

(See Rule 8)

1.	Place of Publication	-	Tilak Road, POONA - 30
2	Periodicity of its Publication.	-	Quarterly.
3.	Printer's Name	-	D. V. Ambekar
	Nationality		Bharatiya
	Address		915/1 Shivajinagar, POONA - 4.
4.	Publisher's Name	-	M. R. Walambe, Secretary, Maharashtra Sahitya Parishad.
	Nationality		Bharatiya
	Address		C/o Maharashtra Sahitya Parishad, Tilak Road, POONA - 30
5.	Editor's Name	-	K. Narayan Kale.
	Nationality		Bharatiya
	Address		C/o Maharashtra Sahitya Parishad, Tilak Road, POONA - 30
6.	Names and addresses of individuals who own the newspaper and partners or shareholders holding more than one per cent of the total capital.		The Quarterly is owned by Maharashtra Sahitya Parishad, POONA - 30

I, M. R. Walambe, Secretary, Maharashtra Sahitya Parishad, hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

Signature of Publisher **M. R. Walambe**

Secretary

Date : 28th Feb. 1970.

Maharashtra Sahitya Parishad

POONA - 30

अनुक्रमणिका




ही र क - म हो त्स व - पु र व णी

परिषदेचा हीरक महोत्सव

भीमराव कुलकर्णी, चिटणीस, हीरक महोत्सव यांजकडून

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचा हीरक महोत्सव जानेवारीच्या अठ्ठावीस व एकोणतीस या तारखांना पार पडला. हीरक महोत्सव परिषदेला साजेशा रीतीने साजरा करावयाचा असा कित्येक दिवसांचा मनसुबा होता. परंतु योग येत नव्हता. अनेक अडचणींमुळे दिवस चालले होते. परंतु हीरक महोत्सव मात्र दृष्टिपथात येत नव्हता. शेवटी गेल्या वर्षी हीरक महोत्सव साजरा करण्याच्या दृष्टीने काही हालचाल विशेष रीतीने करावी, असे परिषदेच्या कार्याध्यक्षांनी व चिटणिसांनी ठरविले व एक हीरक महोत्सव समिती स्थापून प्रत्यक्ष कार्याला सुरवातही झाली. या समितीमध्ये परिषदेच्या कार्यकारी मंडळाचे सारे सभासद होते आणि शिवाय प्रा. दे. द. वाडेकर, प्रा. भीमराव कुलकर्णी, प्रा. भालबा केळकर, श्री. अनंतराव कुलकर्णी, श्री. वि. त्र्यं. शेटे, श्री. रा. ज. देशमुख, श्री. पंडितराव कुलकर्णी, डॉ. सरोजिनी बाबर या व्यक्तींना स्वीकृत करून घेण्यात आले. या समितीने अनेक सभा घेऊन परिषदेच्या भावी कार्याच्या दृष्टीने सुमारे दोन लाखांचा निधी गोळा करण्यासाठी साऱ्या भारतातील प्रसिद्ध अशा सुमारे २०० व्यक्तींच्या सह्यांनिशी देणग्यांसाठी पत्रक काढून जनतेस आवाहन केले. परंतु ह्या आवाहनास फारसा प्रतिसाद मिळाला नाही. तरी देखील, हीरक-महोत्सव केव्हा साजरा होणार, यासंबंधी अनेकजण अनेक वऱ्हांनी पृच्छा करीत होते व तो साधारण फेब्रुवारी महिन्याच्या शेवटच्या आठवड्यात किंवा मार्चच्या पहिल्या आठवड्यात साजरा करावा, या अपेक्षेने हीरक-महोत्सव समिती कामाला लागली होती.

हीरक-महोत्सवाचे अध्यक्षपद नव्या पिढीच्या साहित्यिकाने स्वीकारावे व उद्घाटनास माननीय यशवंतराव चव्हाण यांना बोलवावे याबद्दल साऱ्या सभासदांत एकमत होते. त्यानुसार डिसेंबर महिन्यात श्री. पु. ल. देशपांडे व यशवंतराव चव्हाण यांजकडे पत्रव्यवहार सुरू करण्यात आला होता. श्री. पु. ल. देशपांडे यांनी, या काळात बंगालमध्ये जावयाचे निश्चित झाल्याकारणाने, मोठ्या खेदाने, येता येत नाही असे कळविले आणि दिनांक १२ जानेवारी रोजी, यशवंतरावजींकडून दि. २८ जानेवारीची वेळ सोईची आहे, असे कळविण्यात आले. यशवंतरावांचे साहित्य-प्रेम, त्यांची समयसूचकता, परिषदेच्या भावी कार्याबद्दल त्यांनी दाखविलेली आस्था यामुळे आणि पुण्यामध्ये परिषदेच्या कार्याचा विस्तार वाढविण्याच्या दृष्टीने, यशवंतरावांनाच उद्घाटक व अध्यक्ष म्हणून पाचारण करावे, असे परिषदेच्या कार्यकर्त्यांना वाटले आणि त्याप्रमाणे कामाला लागावयाचे असे ठरविण्यात आले.

हे सारे घडण्यापूर्वी, हीरक-महोत्सवानिमित्त परिषदेने काही प्रकाशने योजिलेली होती : (१) परिषदेच्या साऱ्या संमेलनाध्यक्षांच्या भाषणांचा संग्रह प्रसिद्ध करावा; (२) म. सा. पत्रिकेतील लेखांची सूची प्रसिद्ध करावी; व (३) परिषदेचा इतिहास प्रसिद्ध करावा, अशा या तीन पुस्तकांची योजना परिषदेने केलेली होती. या पुस्तकांना साहित्य-संस्कृती मंडळाने अनुदान द्यावे, अशी विनंती करण्यात आली होती आणि मंडळानेही उदार मनाने या कार्यासाठी रु. २३४६३ देण्याचे आश्वासन दिले होते. महाराष्ट्र शासनानेही याच कार्यासाठी रु. १०,००० देऊ केले होते. परिषदेची हल्लीची इमारत अनेक दृष्टींनी गैरसोईची व अपुरी असल्याने श्री ग. ल. ठोकळ, श्री. अनंतराव कुलकर्णी व डॉ. सरोजिनी बाबर यांच्या प्रयत्नामुळे पुणे महापालिकेने परिषदेच्या टिळक रस्त्यालगत एक अतिशय चांगली जागा इमारतीसाठी देऊ केल्याची सुवार्ताही येऊन थडकली होती. पुण्याच्या जिल्हा परिषदेनेही हीरक-महोत्सवासाठी रु. ३००० देऊ केल्याचे समजले होते. त्यामुळे परिषदेच्या कार्यकर्त्यांचा उत्साह द्विगुणित झाला होता.

दिनांक १६ जानेवारीच्या सभेत हीरक-महोत्सव समितीची बैठक भरून हीरक-महोत्सवाचा कार्यक्रम निश्चित करण्यात आला. दिनांक २८ जानेवारी रोजी हीरक-महोत्सव होणार, म्हणजे केवळ १२ दिवसांचाच काय तो मध्ये अवधी होता. एवढ्या दिवसांत कार्यक्रमांची योजना करणे, वक्त्यांना व पाहुण्यांना पाचारण करणे, निमंत्रण-

पत्रिका तयार करून त्या वेळेवर पोचतील अशा बेताने साऱ्यांना पाठविणे आणि आकर्षक अशी स्मरणिका प्रसिद्ध करणे अशी मुख्य डोंगरासारखी महत्त्वाची कामे समोर उभी होती. शिवाय सत्तरीच्या पुढच्या ज्येष्ठ साहित्यिकांचा शाल व श्रीफळ देऊन सत्कार करावयाचा असेही याच वेळी ठरविण्यात आले. सत्तरीच्या पुढच्या साहित्यिकांची यादी तयार करण्याचे काम वाटले तितके सहज व सोपे नव्हते. शिवाय त्या साऱ्यांशी पत्रव्यवहार करून त्यांतील कोण कोण येऊ शकतील याची कल्पना देखील करणे कल्पनेबाहेरचे होते.

अशा वेळी कामे वाटून घेऊन, रात्रंदिवस युद्धाचा प्रसंग असल्याप्रमाणे राबावयाचे, असे आम्ही कार्यकर्त्यांनी मनोमन ठरविले. डॉ. वाळिंबे यांनी मुख्य महत्त्वाच्या व्यक्तींना स्वहस्ते पत्रे लिहावयाची व आमंत्रणपत्रिका पाठविण्याकडे जातीने लक्ष द्यावयाचे ठरविले. श्री. ठोकळ व अनंतराव कुलकर्णी यांनी देणग्या गोळा करणे, स्मरणिकेसाठी जाहिराती मिळविणे, व कार्यक्रमासाठी बालगंधर्व रंगमंदिर मिळविणे यांसाठी सारे प्रयत्न करावयाचे असे ठरविले. मी स्वतः मुद्रणालयामध्ये ठाण मांडून सर्व प्रकारच्या आमंत्रणपत्रिका, पत्रे, पाकिटे छापून घेणे, स्मरणिकेचा मजकूर तयार करणे, व वेळेवर ती आकर्षक स्वरूपात प्रसिद्ध होईल, अशी व्यवस्था करणे, अशी जबाबदारी स्वीकारावयाचे ठरविले. श्री. पंडितराव कुलकर्णी यांनी दिनांक २८ च्या भोजनसमारंभाची सारी सिद्धता करण्याचे पत्करले.

मात्र प्रत्यक्ष कार्याला सुरवात केली, तेव्हा हे सारे आपल्या आवाक्याबाहेरचे आहे असेच वाटायला लागले. परंतु कोणीही त्यामुळे नाउमेद न होता जिद्दीने हे आव्हान स्वीकारायचे असे ठरले. डॉ. वाळिंबे यांनी या काळात संशोधनासाठी एखाद्या ग्रंथाची सिद्धता करावी, त्या पद्धतीने अत्यंत परिश्रमाने कामाचा डोंगर उठविला. त्यांनी अक्षरशः स्वतःच्या हस्ताक्षरात शंभरांवर पत्रे लिहिली. साहित्यिकांच्या याद्या तयार केल्या. त्यांची कार्डे तयार करून ती अकारविल्हेवारीने लावली. अडीच हजार निमंत्रणपत्रिका त्यांच्या हाती दिल्यानंतर अनेक विद्यार्थी स्वयंसेवकांच्या साहाय्याने त्यांनी सारे पत्ते चोवीस तासांच्या आत लिहून पोस्टात निमंत्रणपत्रिका टाकल्या देखील. साऱ्या निमंत्रणपत्रिका छापून दि २२ ला आम्ही त्यांच्या हाती दिल्या, आणि दिनांक २३ ला रात्री त्या साऱ्या पत्ते लिहून पोस्टात पडल्या होत्या.

डॉ. वाळिंबे यांनी याच पद्धतीने हीरक-महोत्सव पार पडेपर्यंत प्रकृतीची कसलीही तमा न बाळगता अविश्रांत परिश्रम घेतले.

डॉ. वाळिंबे यांच्या प्रमाणेच या काळात श्री. ग. ल. ठोकळ व अनंतराव कुलकर्णी यांनी अतोनात परिश्रम घेतले. एका आठवड्याभरात त्यांनी तीस-पस्तीस हजार रुपये परिषदेसाठी देणग्या मिळविण्यात यश मिळविले. शिवाय कार्यक्रमविषयक बारीकसारीक तपशिलाबाबतीत डॉ. वाळिंबे, ग. ल. ठोकळ व अनंतराव कुलकर्णी यांनी सातत्याने लक्ष दिले.

परिषदेला देणग्या व जाहिराती देऊन पुण्या-मुंबईच्या मुद्रक-प्रकाशक-बंधूंनी व कागद व्यापाऱ्यांनी मोलाचे सहकार्य केले. हीरकमहोत्सवासंबंधीचे निवेदन पाठविल्यानंतर स्वेच्छेने व स्वयंस्फूर्तीने देणगी पाठविली ती घटप्रभ्याहून श्री. शंकरराव किर्लोस्कर यांनी. वर्ध्याच्या संमेलनात, गेल्या वर्षी, वासुदेवराव सराफ यांनीही अशा रीतीने रोख रु. ५०११– दिले. हीरकमहोत्सवाच्या वेळी श्री. नारायणदास सारडा यांनी देणगी म्हणून डॉ. वाळिंबे यांच्या हाती कोरा चेक देऊन हवी तेवढी रक्कम लिहावयास सांगितले. डॉ. वाळिंबे यांनी पाच हजार रुपयांचा आकडा टाकून चेक पुरा केला. एका व्यक्तीने देऊ केलेली सर्वांत मोठी देणगी ही सारडा यांचीच होय. आणखी एक हृद्य प्रसंग म्हणजे पुण्याच्या टिळक कॉलेज ऑफ एज्युकेशनच्या विद्यार्थ्यांनी मला मराठी वाङ्मय मंडळाचा निरोप समारंभ प्रसंगी बोलावून रु. १०१ देणगी म्हणून दिले. आम्ही या विद्यार्थ्यांना महोत्सवास आमंत्रण द्यावयास विसरलो होतो. तरीही त्यांनी मोठ्या प्रेमाणे ही देणगी दिली हे विशेष.

परिषदेच्या सर्व तऱ्हेच्या आमंत्रणपत्रिका व स्मरणिका व इतरही सर्व प्रकारची सुबक छपाई पुण्याच्या कल्पना मुद्रणालयाचे संचालक श्री. चिं. स. लाटकर यांच्यामुळेच वेळेवर होऊ शकली. केवळ दहा दिवसांची मुदत असताना परिषदेच्या माधवराव पटवर्धन सभागृहातील मोठ्या आकाराची छायाचित्रे उतरून कलागृह ब्लॉक मेकिंग संस्थेकडे पाठविण्यात आली. कलागृहाचे संस्थापक कै. शंकरराव दाते आसन्नमरण अवस्थेत असतानाही, त्यांचे चिरंजीव श्री. बाळासाहेब दाते यांनी त्यांचे उत्तम ठसे करण्याचे अशक्य काम अल्प मुदतीत करून दिले. या आठदहा दिवसांच्या काळात अनेकांनी या प्रकारे सहकार्य दिले. चित्रकार साळकर यांनी तर एक तातडीचे चित्र, मध्यरात्री

अनुक्रमणिका

आपला स्टुडियो उघडून, तयार करून दिले व मग नंतर भोजन घेतले. हीरक-महोत्सवानिमित्त 'प्रेस कॉन्फरन्स' घेण्याचे ठरले तेव्हा अशीच धावपळ दिवसभर श्री सुधाकर अनवलीकर यांनी केली. श्री. बाबुराव इनामदार यांनीही प्रकाशक मित्रांच्या जाहिराती विनामोबदला मिळवून देण्यासाठी असेच कष्ट घेतले.

आमंत्रणपत्रिका इत्यादी अत्यावश्यक बाबींकडे लक्ष देई-पर्यंत इतकी धावपळ झाली की स्मरणिकेचा मजकूर शेवटी मोठ्या घाईगर्दीने सिद्ध करून मुद्रणालयाच्या हवाली करी-पर्यंत शेवटी २२ तारीख उजाडली. २२ तारखेस मजकूर दिल्यानंतर अठ्ठावीसला स्मरणिका कसली हाती मिळते, असाच विचार मनात होता. परंतु श्री. चिं. स. लाटकर यांनी आपली सारी यंत्रणा या कामी उभी केली, आणि आर्ट पेपरवर छापलेली ४० पृष्ठांची उत्तम प्रकारची छायाचित्रे व इतर ११० पृष्ठांचा मजकूर असा १५० पृष्ठांचा मोठ्या देखण्या स्वरूपातला ग्रंथ केवळ चार पाच दिवसांत छापून देण्याचा विक्रम केला. 'जे. विनायक'च्या श्री. जोगांनी एका दिवसात हजार प्रतींची बांधणी करून वेळेवर स्मरणिका आमच्या हाती दिल्या.

सत्कारासाठी ज्या व्यक्तींना निमंत्रण दिले गेले त्यांची नावे अशी :

१. म. म. पां. वा. काणे
२. श्री. वि. सि. सरवटे
३. प्रबोधनकार के. सी. ठाकरे
४. आचार्य काका कालेलकर
५. श्रीमती गिरिजाबाई केळकर
६. डॉ. वा. गो. परांजपे
७. डॉ. य. खु. देशपांडे
८. श्री. ना. ह. आपटे
९. श्री. बाबुराव जगताप
१०. श्री. ग. गं. जांभेकर
११. म. म. द. वा. पोतदार
१२. रा. ब. पां. चि. पाटील
१३. श्री. य. रा. दाते
१४. श्री. शं. वा. किर्लोस्कर
१५. प्रा. न. र. फाटक
१६. श्री. श्री. बा. रानडे
१७. प्रा. शं. के. कानेटकर
१८. म. म. वा. वि. मिराशी
१९. म. म. सिद्धेश्वरशास्त्री चित्राव
२०. डॉ. प. ल. वैद्य
२१. प्रा. ना. सी. फडके
२२. श्री. कृ. भा. बाबर
२३. डॉ. के. ना. वाटवे
२४. श्री. वि. द. घाटे
२५. डॉ. ह. रा. दिवेकर
२६. श्री. बाळाचार्य खुपेरकर
२७. आचार्य विनोबा भावे
२८. प्रो. रा. ब. आठवले
२९. श्री. कृ. के. कोल्हटकर
३०. श्री. वि. स. खांडेकर
३१. श्री. य. दि. पेंढरकर
३२. प्रा. गो. रा. परांजपे
३३ प्रा. म. दा. साठे
३४. श्री. म. ब. पाळेकर
३५. श्री. ग. त्र्यं. माडखोलकर
३६. डॉ. शं. दा. पेंडसे
३७. तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी
३८. प्रा. श्री. ना. बनहट्टी
३९. डॉ. ना. भि. परुळेकर
४०. श्रीमती आनंदीबाई शिर्के
४१. श्री. धों. वि. गद्रे
४२. श्री. केशवराव भोळे
४३. गणपतराव शिंदे
४४. कॅ. गो. गं. लिमये
४५. श्री. प. स देसाई.

यांपैकी काही जणांनी प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यास्तव येता येत नाही, म्हणुन खेदपूर्वक नकार दिला. डॉ. नानासाहेब परुळेकर यांनी, 'आपण मला स्वतः आमंत्रण द्यायला आलात यातच मी सारे भरून पावलो' असे मोठे कृतज्ञ-तेचे उद्गार काढले. श्री. श्री. ना. बनहट्टी व डॉ. प. ल. वैद्य यांनी, 'हा घरचाच सत्कार आहे. आम्ही सदैव परिषदेचेच आहो.' असे सांगून विनयाने हा सत्कार घेतला नाही. श्री. वि. स. खांडेकर यांची प्रकृती बरी नसताही त्यांनी अगत्याने व कृतज्ञता बुद्धीने आपण येणार असल्याचे कळविले. प्रा. न. र. फाटकांनीही याच बुद्धीने यावयाचे कबूल केले.

अठ्ठावीस तारखेस हीरक-महोत्सवाचा मुख्य समारंभ बालगंधर्व रंगमंदिरात १० ते १२। या वेळेत साजरा

अनुक्रमणिका

व्हावयाचा होता. अध्यक्ष, यशवंतरावजी चव्हाण बरोबर पावणेदहास आले. सौ. कमल केतकरांच्या ईशस्तवनाने आणि महाराष्ट्र–गीताने बरोबर १० वाजता कार्यक्रमास सुरवात झाली. परिषदेचे अध्यक्ष, प्रा. श्री. ना. बनहट्टी यांनी आपल्या प्रास्ताविकात उपस्थितांचे हार्दिक स्वागत केले. परिषदेचे चिटणीस, श्री. ग. ल. ठोकळ यांनी संदेशवाचन केले. म. म. दत्तो वामन पोतदारांनी परिषदेच्या कार्याचा परिचय करून दिला. प्रा. भीमराव कुलकर्णी यांनी स्मरणिका समितीच्या वतीने निवेदन सादर केले. मा. यशवंतरावजींनी नंतर :' स्मरणिके 'चे व ' भाषा अंतःसूत्र व व्यवहार ' या परिषदेने प्रसिद्ध केलेल्या पुस्तकाचे प्रकाशन झाल्याचे जाहीर केले. नंतर अध्यक्षांच्या हस्ते खालील ज्येष्ठ व्यक्तींचा शाल, श्रीफल व पुष्पगुच्छ देऊन सत्कार करण्यात आला;

१. डॉ. ह. रा. दिवेकर
२. श्रीमती गिरिजाबाई केळकर
३. डॉ. वा. गो. परांजपे
४. श्री. भगवंतराव पाळेकर
५. श्री. नारायण हरि आपटे
६. श्री. म. दा. साठे
७. पं. बाळाचार्य खुपेरकर
८. म. म. दत्तो वामन पोतदार
९. प्रो. गो. रा. परांजपे
१०. श्री. य. रा. दाते
११. श्रीमती आनंदीबाई शिर्के
१२. श्री. प. स. देसाई
१३. प्रा. श्री. बा. रानडे
१४. म. म. डॉ. वा. वि. मिराशी
१५. प्रा. शं. के. कानेटकर (गिरीश)
१६. म. म. सिद्धेश्वरशास्त्री चित्राव
१७. प्रा. रा. ब. आठवले
१८. प्रा. न. र. फाटक
१९. श्री. बा. ग. जगताप
२०. श्री. वि. द. घाटे
२१. श्री. कृ. भा. बाबर
२२. डॉ. शं. दा. पेंडसे
२३ श्री. य. दि. पेंढरकर
२४. श्री. वि. स. खांडेकर
२५ तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी
२६. गणपतराव शिंदे
२७. श्री. केशवराव भोळे*
२८. कॅ. गो. गं. लिमये*
२९. डॉ. के. ना. वाटवे*

सत्कारानंतर परिषदेच्या कार्यासंबंधी प्रा. न. र. फाटक, तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी, श्री. वि. स. खांडेकर व डॉ. शं. दा. पेंडसे यांची भाषणे झाली. त्यानंतर माननीय यशवंतरावजींचे अध्यक्षीय भाषण झाले. या साऱ्या समारंभाचे वृत्तपत्रांनी मोठ्या कौतुकाने वर्णन केले आहे. नमुन्यादाखल नाशिकच्या देवदूतने केलेले हे वर्णन* पाहा.

" मंगल सोहळा !

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचा हीरक महोत्सव गृहमंत्री श्री. यशवंतराव चव्हाण यांच्या अध्यक्षतेखाली साजरा झाला. ना. चव्हाण अध्यक्ष असावेत, यासाठी हा समारंभ तीन आठवडे अलीकडे घेतला गेला. कार्यकर्त्यांची धावपळ झाली. पण समारंभात कोठे कमतरता मात्र दिसली नाही ! समारंभ कसा रेखीव, दीर्घकालीन स्मरणात रहावा, असा झाला !

सत्कार आणि कृतज्ञता

स्मरणिकेचे प्रकाशन, एका पुस्तकाचे प्रकाशन हा कार्यक्रम अध्यक्षांच्या हस्ते झाला. पण सर्वात हृद्य प्रसंग होता तो श्रेष्ठ साहित्यिकांच्या सत्काराचा ! कृतज्ञता व्यक्त करणारा ! ! सत्तरीच्या पुढचे साहित्यिक व्यासपीठावर बसले होते. त्यात डॉ. ह. रा. दिवेकर होते, गिरजाबाई केळकर, डॉ. वा. गो. परांजपे, ना. ह. आपटे, भगवंतराव पाळेकर, म. दा. साठे, म. म. द. वा. पोतदार, आनंदीबाई शिर्के, शं. के. कानिटकर, विठ्ठलराव घाटे, गुरुवर्य बा. ग जगताप, वि. स. खांडेकर, तर्कतीर्थ जोशी, गणपतराव शिंदे होते !

टोपी न घालणारे साहित्यिक

सत्तरीत प्रवेश केलेले तर्कतीर्थ या सर्वांत तरुण होते तर ९५ वर्षे हे सर्वांत मोठेपण ! या साहित्यिकांत य. रा. दाते पगडीवाले होते तर पाळेकर यांच्या डोक्यावर शिंदेशाही पगडी होती. बाबुराव जगताप, कृ. भा. बाबर

---

* त्या दिवशी शारीरिक अस्वास्थ्यामुळे या व्यक्ती हजर राहू शकल्या नाहीत. त्यांच्या घरी जाऊन त्यांचा सत्कार नंतर परिषदेच्या कार्यकर्त्यांनी केला.

* देवदूत, ७ फेब्रु. १९७०

यांच्या डोक्यावर रूमाल होता तर खांडेकर, तर्कतीर्थ टोपीवाले होते. वि. द. घाटे यांच्या सारखे टोपी न घालणारे साहित्यिक त्यात होते.

शैशवास जपणारे...!

या साऱ्यांचा वयानुक्रमे सत्कार झाला. यांतल्या कित्येकांना हाताला धरून पुढे आणावे लागले. तर श्रीमती गिरिजाबाई केळकर यांना पुढे यायला वेळ लागला म्हणून श्री. चव्हाण आपणहून त्यांच्या जागेवर गेले व त्यांना अभिवादन केले. म. म. पोतदार सत्कार स्वीकारण्यासाठी अक्षरशः तरुणाच्या उत्साहाने पुढे आले तर वि. द. घाटे यांचा हात स्वयंसेवक धरू लागताच 'मला आधार नको' सांगून त्यांनी आपल्या 'हिरव्या मना'चे दर्शन घडविले!

समारंभप्रसंगी भाषणेही मोजकी, पसारा नसलेली झाली. शं. दा. पेंडसे, न. र. फाटक, तर्कतीर्थ जोशी आणि वि. स. खांडेकर यांनी प्रसंगोचित भाषणे केली. पण प्रभाव पडला खांडेकर यांचा! खांडेकरांनी केलेले भाषण परिणामकारक होते. उपमा, अलंकार, त्यांत होतेच पण सर्वांत जाणवत होती तळमळ आणि कळकळ! अलीकडे दुर्मिळ झालेली! समारोप करताना ते म्हणाले, 'गुलमोहराप्रमाणे बहरून येणाऱ्या, वटवृक्षाप्रमाणे विस्तार पावत जाणाऱ्या आणि अजानुवृक्षाप्रमाणे बळकट, सामर्थ्य असणाऱ्या, पांथस्थ साहित्यिकांना सावली व आश्रय देणाऱ्या या संस्थेची भरभराट होवो, ही सदिच्छा.' ही वाक्ये श्री. खांडेकर ऊच्चारत असताना श्रोते भारावून गेले होते! खांडेकर थांबले आणि टाळ्यांचा एकच कडकडाट झाला!! श्रेष्ठ साहिरियकांच्या भाषणानंतर ना. चव्हाण बोलले. नेहमी तास दोन तास बोलणारे चव्हाण फार थोडा वेळ बोलले! आणि बोलले ते पण मुद्याचे रेखीव! साहित्यिकाच्या सत्काराचा उल्लेख करून श्री. चव्हाण म्हणाले 'हा माझाच सत्कार झाला. ज्यांच्या साहित्याने आम्हांला घडविले, ज्यांच्या साहित्याचा आम्ही अभ्यास केला, ते साहित्यिक आज इथे जमले, त्यांच्याबद्दल कृतज्ञता व्यक्त करता आली, हे आमचे भाग्य!"

अध्यक्षांच्या भाषणानंतर परिषदेचे कार्याध्यक्ष डॉ. वाळिंबे यांनी समयोचित शब्दांत आभारप्रदर्शनाचे भाषण केले. शेवटी पद्मभूषण हिराबाई बडोदेकर यांनी 'वंदेमातरम्' म्हटल्यानंतर हा कार्यक्रम संपला.

याच कार्यक्रमात हिराबाईंना 'पद्मभूषण' मिळाल्याबद्दल व पुणे महानगरपालिकेचे महापौर श्री. वि. भा. पाटील यांनी परिषदेला चांगली जागा देऊ केल्याबद्दल शाल व श्रीफल देऊन सत्कार करण्यात आला.

हा सारा कार्यक्रम कसा रेखीव व आखलेल्या स्वरूपात पार पडला. रंगमंचावर सत्तरीच्या पुढील वयाचे सुमारे २८ प्रसिद्ध साहित्यिक बसले होते. त्यांना पाहून डोळ्यांचे पारणे फिटले, असे अनेकांनी आवर्जून कळविले. महत्त्वाची गोष्ट ही की, समारंभ बरोबर १२। वाजता पार पडला व कस्तुरबा मंगल कार्यालयात ठरलेल्या वेळी म्हणजे बरोबर १२॥ वाजता अध्यक्षांच्या बरोबर साहित्यिकांची पहिली पंगत भोजनाला बसली होती.

त्याच दिवशी सायंकाळी ४ वाजता बालगंधर्व रंगमंदिरात महाराष्ट्र कवी 'यशवंत' यांच्या अध्यक्षतेखाली कविसंमेलनाचा कार्यक्रम पार पडला. दुसऱ्या दिवशी सकाळी बालगंधर्व रंगमंदिराच्या पहिल्या मजल्यावर साहित्यिकांच्या मेळाव्याचा कार्यक्रम आयोजित करण्यात आला होता. मेळाव्याचे संयोजन आचार्य भागवत यांनी केले होते. कविसंमेलन व साहित्यिकांचा मेळावा, या बाबतीत 'स्वराज्य' म्हणतो.*

"काव्यवाचन—काव्यगायन

हीरकमहोत्सवाच्या पहिल्या दिवसाची संध्याकाळ प्रथितयश नवोदित अशा बावीस कविकवयित्रींच्या काव्यवाचनाने व काव्यगायनाने रंगली होती.

पुण्या–मुंबईपासून महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यातील या कविमित्रांनी आपल्या तरल भावनाप्रधान प्रतिभेचा साक्षात्कार पुणेकर रसिकांना आपल्या काव्यवाचनाने घडविला. कवि यशवंत यांना अध्यक्षस्थान देण्यात आले होते.

ग्रामीण जीवनाची विविध क्षणचित्रे प्रा. आनंद यादव त्यांनी म्हटलेल्या चार ग्रामीण कवितांतून त्यांनी उभी केली. तरुणांच्या व्यथा व वेदना 'चव' 'धाता' व 'भूक' या तीन कवितांतून प्रकट करणारे ताज्या दमाचे कवि प्रा. अरविंद कुलकर्णी यांनी रसिकांचे लक्ष वेधून घेतले. आकाशवेड्या मनाची भावचित्रे डॉ. अनुराधा पोतदार यांनी समर्थपणाने टिपली आहेत. याचा प्रत्यय त्यांनी वाचलेल्या कवितेतून आला. शेतकऱ्यांचे 'भलरी' गीत शेतकऱ्यांच्या रांगड्या आवाजात गाऊन दाखविणारे कवि-'गिरीश' यांनी तेवढ्याच आत्मीयतेने विरहिणीची व्यथा 'तेढ' या कवितेतून प्रगट केली. जळगावच्या नवोदित कवयित्री सौ. सुशिलाबाई पगारिया यांनी त्यांच्या काव्यात

* स्वराज्य दि. ७ फेब्रुवारी १९७०

अनुक्रमणिका

वापरलेल्या प्रतिमा त्यांच्या काव्यगुणाची साक्षच देत होत्या. लोकसंगीताचा साज देऊन काही लोकगीते डॉ. सरोजिनी बाबर यांनी सादर केली. दलित समाजाची सुखदुःखे व्यथा, वेदना आपल्या काव्यातून टिपणारे नारायण सुर्वे यांनीही पोस्टर लावणाऱ्या चार मुलांची मनोवृत्ती पोस्टर या कवितेतून स्पष्ट केली. प्रीतीचे अनामिक नाते व प्रीतीची परमोच्च पायरी शब्दांकित करणारी, गोपीनाथ तळवलकरांची कविता अधिक गहिरी होती. ग. ल. ठोकळांचे दोन मिनिटांचे प्रियाराधन अतिशय विनोदी होते. आपल्या वेगळेपणाची झलक सौ पद्मा गोळे यांनी त्यांच्या कवितेतून दाखविली तर सौ. संजीवनी मराठे यांनी गाऊन दाखविलेल्या कवितांतून त्यांचे स्वरविलासावरील—शब्दविलासावरील प्रभुत्व सिद्ध करून दाखविले. प्रा. वि. म. कुलकर्णी यांनी रामजोशी या कवितेतून रामजोशी लावणीकारांचे स्मरण करून दिले. लोककवि मनमोहन, कवि यशवंत यांच्याबरोबर भालचंद्र पाटील, प्रा. ग. ह. पाटील, वसंत दीक्षित, जवाहर मुथा, कवि सुधांशु यांनीही आपल्या काव्यरचना सादर केल्या.

एकूण कविमित्रांनी पुणेकर काव्यरसिकांना अडीच तास अद्वितीय काव्यानंद दिला.

लेखक-वाचकांची भेट – चर्चा

लेखक आणि वाचक लेखनाच्या माध्यमातून एकमेकाला भेटतात. प्रत्यक्ष भेट घेणे त्यांच्याशी गप्पागोष्टी करणे हे वाचकांना बहुधा अशक्य असते. म्हणून वाचकांना साहित्यिकांशी बोलता यावे त्यांनी आपल्या आयुष्यातल्या न सांगितलेल्या काही कथा सांगाव्यात अशा उद्देशाने गप्पा गोष्टींचा एक कार्यक्रम दुसऱ्या दिवशी सकाळी (२९ तारखेला) बालगंधर्व रंगमंदिराच्या वरील हॉलमध्ये योजला होता. गरमागरम चर्चा होण्याआधी गरमागरम बटाटे वडे व कॉफी दिल्यास समस्त साहित्यिक बंधू व वाचक शांत होतील या अपेक्षेने (बहुधा) सर्वांना हा अल्पोपाहार दिला गेला. या अर्ध्या तासामध्ये पुस्तकातून थोडेबहुत दिसणाऱ्या लेखकांशी चर्चा करणारे अनेक तरुण-तरुणी बोळक्याघोळक्याने लेखकांशी चर्चा करीत (म्हणजे सतावीत) (वि. स. खांडेकर कधी बघावे तेव्हा एंगेज्ड होते.) होते. शेवटी खाणे व कॉफी पिणे झाल्यावर (भारतीय बैठकीवर) गप्पागोष्टींचे कार्यक्रमास सुरुवात झाली. वाचकांना काहीतरी विचारायला मिळेल ही अपेक्षा मात्र फोल ठरली.

अध्यक्षस्थानी असलेले आचार्य स. ज. भागवत एकेका लेखकाचे नाव पुकारायचे व पांच मिनिटात काहीतरी खुसखुशीत सांगा असे सांगून त्यांना भाषण करण्यासाठी सांगायचे (परंतु तरीदेखील दिलखुलासपणे लेखकांनी आपले अनुभव सांगितले).

ऐंशीचा उंबरठा ओलांडलेले ना. ह. आपटे यांनी मी घरातून का पळून गेलो याची कहाणी सांगितली.

"समाजातील नवीन लेखकांकडे टीकाकारांनी काळजीपूर्वक पाहिले पाहिजे" असे नारायण सुर्वे यांनी सुचविले. 'मी निराळा झालो ते दत्तक प्रकरणाने.' असे सांगताना वि. स. खांडेकरांनी दत्तकप्रकरणाची हकीकत सांगितली व निराळेपणाचा अभिमानास्पद उल्लेख केला.

"मी एका शेतमजुराचा मुलगा. एस. एस. सी. पर्यंत बाहेरून शिकलो. (विनोबांच्या भूदानाने वेडा झालो नंतर ते वेड गेले) व हालअपेष्टांतून एम ए. पर्यंतचे शिक्षण घेतले. अशा शब्दात प्रा. आनंद यादव यांनी आपली जीवनकहाणी सांगितली.

विनोदी लेखक स्वतःच्या बायकोवर का लिहितो हे रमेश मंत्री यांनी खेळकर व विनोदी भाषेत सांगितले. "विनोदी लेखकांकडे कुणी 'सीरियस'पणे बघत नाही हे सांगून ते म्हणाले, "आमची (विनोदी लेखकांची) मोठी पंचाईत आहे. कारण नारायण सुर्व्यांसारखे कवि एका बाजूला चंद्र, दुसरीकडे सूर्य मध्ये पृथ्वी घेऊन बसतात. जेष्ठ साहित्यिकांच्याबाबत तर बोलण्याची सोयच नाही. मारुती, कृष्ण, छत्रपती यांवर लिहावे तर लोक ओरडतात— मग शेवटी ठराविक गिऱ्हाईक उरते ती म्हणजे बायको. (व ती देखील स्वतःचीच) तिच्यावर आम्ही वाटेल ते लिहितो आणि 'बायको'च असल्यामुळे विचारीला सहन करण्यावाचून गत्यंतर नसते. तेव्हा आमच्याकडे सहानुभूतीने व वास्तवतेने पाहिले जावे."

याशिवाय सौ. शांता शेळके यांनी मी कवयित्री कशी झाले, हे सांगितले. त्याचप्रमाणे वसंत देशमुख, श्री. ज. जोशी, हरिभाऊ दिवेकर, वाळाचार्य खुपेरकरशास्त्री, सौ. पद्मीनीराजे पटवर्धन, प्रा. दि. के. वेडेकर, ग. वा. बेहरे यांनीही साहित्याबाबत, साहित्य परिषदेबाबत आपल्या प्रतिक्रिया व्यक्त केल्या. हा कार्यक्रम सुमारे साडेतीन तास चालला होता."

दिनांक २९ तारखेस सायंकाळी चार वाजता बालगंधर्व रंगमंदिरात 'साहित्यातील नवे वारे' या विषयावर परिसंवाद आयोजित करण्यात आला होता, अध्यक्ष होते

वि. स. खांडेकर—या परिसंवादातील वक्त्यांच्या भाषणांचा थोडक्यात गोषवारा श्री. प्रभाकर पाध्ये व श्री. रवींद्र वर्वे यांनी अनुक्रमे केसरी व सुसा या नियतकालिकांतून* उपलब्ध करून दिला आहे. जिज्ञासूंनी तो मुळातून पाहण्यासारखा आहे. या परिसंवादात तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी, श्री. प्रभाकर पाध्ये, डॉ. नागराजन, श्री. दि. के. वेडेकर, प्रा. शांता शेळके, प्रा. श्री. के. क्षीरसागर व प्रा. माधव मनोहर यांनी भाग घेतला. अध्यक्षीय समारोप श्री. वि. स. खांडेकर यांनी केला.

डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांनी शेवटचे आभाराचे भाषण करून कार्यक्रमाचे सूप वाजल्याचे जाहीर केले.

हीरक–महोत्सवानिमित्त टिळक रोडवरील ललकार रंग मंदिरात 'तू वेडा कुंभार' हा पी. डी. ए. चा हातखंडा नाट्यप्रयोग दि. २८ रोजी रात्री सादर करण्यात आला. दि. २९ रोजी रात्री पं. भीमसेन जोशी यांच्या सुश्राव्य गायनाचा कार्यक्रम झाला. भीमसेन जोशी यांचे गाणे त्या दिवशी कमालीचे रंगले होते.

या कार्यक्रमांना रसिकांनी मात्र विशेष गर्दी केली नव्हती.

महोत्सवाचा हा सारा कार्यक्रम अनेक दृष्टींनी संस्मरणीय झाल्याचे अनेकांनी पत्र लिहून कळविले. घाईमुळे व कार्य फार मोठे असल्याने काही त्रुटी राहून गेल्या. विशेषतः ज्येष्ठ साहित्यिकांमध्ये ग. वि. केतकर व कवि अज्ञातवासी (दि. गं. केळकर) दिवाकर कृष्ण, आणि श्री. अण्णासाहेब खापर्डे यांना आमंत्रण देण्याचे अनवधानाने राहून गेले. कित्येकांना कामाचे दिवस निवडल्यामुळे इच्छा असूनही येता आले नाही. कित्येकांना पुरेसा अवधि देण्यात आला नाही. 'भाषा अंतःसूत्र व व्यवहार' या पुस्तकाच्या प्रकाशनसमारंभ प्रसंगी त्याचा परिचय करून देण्याचे सुचले नाही. काहींना आमंत्रण वेळेवर पोचले नाही. आभाराच्या भाषणात काही जणांचे उल्लेख राहून गेले. घरच्या महत्त्वाच्या कार्यामध्ये अगदी जवळच्या व्यक्तींना बोलवायचे राहून जाते. तसेही प्रकार झाले. त्या सर्वांबद्दल मी सर्वांची क्षमा मागतो.

परिषदेच्या या कार्यात परिषदेच्या कार्यकारी मंडळातील काही व्यक्तींनी मोलाचे सहकार्य केले. डॉ. वाळिंबे, ग. ल. ठोकळ व द. वा. डावरे यांच्या बाबतीत आवर्जून उल्लेख करावयास हवा. श्री. डावरे यांनीही तीनचार दिवस जातीने कित्येक कामांत लक्ष दिले. प्रा. मंगरुळकर, आणि स. कृ. पाध्ये व रा. ज. देशमुख यांनीही मागितलेली मदत आनंदाने देऊ केली. परगावचे अनेक साहित्यिक मुद्दाम हजर राहिले.

हीरक-महोत्सव समितीतील प्रा. वाडेकर, पंडित अनंत कुलकर्णी व त्यांच्या पत्नी सौ. सुमती कुलकर्णी, श्री. वि. त्र्यं. शेटे, डॉ. सरोजनी बाबर इत्यादिकांनी हा समारंभ यशस्वी करण्यासाठी फार मदत केली. सार्‍या वृत्तपत्रांनी भरपूर प्रसिद्धी दिली. ज्येष्ठ साहित्यिक अनेक अडचणी सोसून हजर राहिले. कवी व वक्ते यांनी उत्स्फूर्तपणे कार्यक्रमात भाग घेतला. पुण्याच्या आकाशवाणीने सर्व प्रकारचे सहकार्य दिले. ...श्री. बाबुराव इनामदार, बालगंधर्वचे व्यवस्थापक श्री. सबनीस व ताम्हने, के. सी. भिडे ब्लॉक मेकर्स, फोटो ग्राफर गोहाड, मांडववाले गोखले, विद्युत्‌दीपांची रोषणाई करणारे—अशी किती म्हणून नावे घ्यावीत !

शेवटी ज्यांचे विशेष आभार मानावयाचे, ते म्हणजे स्वयंसेवकाचे. श्री. झणकर, श्री. भंडारी, गंधे, गुजर, कोल्हटकर, अत्रे, काकडे, शारंगधर, कल्हापुरे, श्री. जवाहर जैन या विद्यार्थ्यांनी व सौ. नगरकर, सौ देव, माया लेले, धोपाडे, चिंचोरे, सुशीला साठे, शोभा मांडके, सौ. गोडबोले, प्रतिभा बोरकर, प्रभा गद्रे, छाया जोशी या विद्यार्थिनींनी आठवडाभर सतत काम केले. एम्. ए. च्या वर्गातील या विद्यार्थि-विद्यार्थिनींमुळेच हा सारा समारंभ चांगल्या रीतीने पार पडण्यास मदत झाली. यांखेरीज स. प. महाविद्यालयातील कु. ठोकळ, सोमण इ. विद्यार्थिनींनीही महत्त्वाची मदत केली, पुणे विद्यापीठातील मराठीचे प्राध्यापक डॉ. कानडे, डॉ. फडके व सौ. आरती हवालदार यांनीही फार मदत केली. डॉ. हेमंत इनामदारही मदतीसाठी धावून आले.

परिषदेच्या सेवकवर्गानेही फार धावपळ केली. या सार्‍यांचे शतशः आभार.

भीमराव कुलकर्णी
चिटणीस, हीरक महोत्सव समिती.

* केसरी रविवार दि. ८ फेब्रु. १९७०; सुसा, मार्च १९७० पृ. ३१–३३

काही निवडक गौरवपत्रे

१

रा. रा. वाळिंबे यांस
स. न. वि. वि.

परिषदेच्या हीरक महोत्सवाच्या अपूर्व यशाबद्दल आपले व आपल्या सर्व सहकाऱ्यांचे मनःपूर्वक अभिनंदन. यामधें श्री. ग. ल. ठोकळ, प्रा. भीमराव कुलकर्णी व व अनंतराव कुलकर्णी यांनी व श्रीमती डॉ. वाबरनी विशेष श्रम केले असे कानावर आले. पैसे आपण मिळवलेत हे कौतुकास्पद आहेच; पण त्याहूनही साहाय्य मिळविणे कठीण, ते आपणाजवळ आहे हे विशेष स्पृहणीय.

महोत्सवाचा कार्यक्रम इतका भव्य होणार याची थोडीही कल्पना असती तर मी माझे 'श्रमदान' दिले असते. कारण मी मोकळा होतो व पुण्यातच होतो. परिषदेवर प्रेम आहे असे म्हणणाऱ्या माझ्यासारख्याला हे समजू नये व सुचू नये याची शरम वाटते,

महोत्सव भव्य झाला एवढेच नव्हे तर औचित्यपूर्ण व वक्तशीर झाला हेही अभिमानास्पद आहे.

स्मरणिकेकरता माझ्या आठवणी वेळेवर देऊ शकलो नाही, याबद्दल क्षमा असावी. क. पुनश्च शतवार अभिनंदन.

आपला
मो. श्री. शहाणे

२

डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांसी

सादर सप्रेम प्रणाम. पुण्याहून मी इकडे आल्यानंतरचे दोन दिवस अनेक घरगुती कामांच्या धांदलीत गेले. आज आता सवडीने पत्र लिहायला बसले आहे.

डॉक्टरसाहेब, साहित्य परिषदेचा समारंभ फार छान झाला. आणि मला त्यात सहभागी होता आले याबद्दल मला अत्यंत समाधान वाटले. ते बोलून दाखवण्यासाठीच हे पत्र मुद्दाम लिहीत आहे. परिसंवादानंतर तुम्ही जे हृद्गत बोलून दाखवले त्यावरून मराठीतल्या ज्येष्ठांच्या आणि श्रेष्ठांच्या मनोवृत्तीवर भेदक प्रकाश पडतो. असो. तुम्ही सर्वांनी मात्र खूपच परिश्रम घेतले असले पाहिजेत याची साक्ष समारंभात पावलोपावली पटत होती. असल्या समारंभाचे यजमानपद हा एक काटेरी मुकुटच आहे. वरून शोभादायक पण आतून सतत टोचणारा. तरीही आपण सर्वच समारंभ साजरा आणि देखणा केलात या बद्दल द्यावेत तेवढे धन्यवाद थोडेच आहेत.

समारंभानंतर आपली सवडीने अशी भेट झालीच नाही म्हणून पत्राने हे सांगत आहे. आणि मला या आनंदसोहळ्यात भाग घ्यावयाला दिलात याबद्दल कृतज्ञता व्यक्त करीत आहे. कळावे.

आपली स्नेहांकित
शांताबाई शेळके

३

श्री. रा. शं. वाळिंबे,
कार्याध्यक्ष, हीरक महोत्सव,
महाराष्ट्र साहित्य परिषद,
टिळक रस्ता, पुणें ३०

यांसी –

स. न. वि. वि.

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या हीरक महोत्सवानिमित्त प्रसिद्ध करण्यात आलेली 'स्मरणिका १९७०" मिळाली. या स्मरणिकेचे संकलन सर्वांगसुंदर व प्रकाशन सुरम्य झाले आहे. आपणांस उपलब्ध झालेल्या अल्प मुदतीत, आपण इतकी उत्कृष्ट स्मरणिका प्रसिद्ध करू शकलात याबद्दल आपले, तसेच संपादक समितीमधील आपल्या सहकाऱ्यांचे अभिनंदन करावे तेवढे थोडेच. ही स्मरणिका म्हणजे आपल्या सर्वांच्या कार्यकुशलतेचा तद्वतच साहित्य परिषदेच्या आतापर्यंतच्या कार्याचा मनोहारी मुद्रित लेख होय.

अशी सुंदर स्मरणिका स्मरणपूर्वक धाडल्याबद्दल मी आपला आभारी आहे.
मा. स. कळावे.

आपला
ल. वि. जाधव
नगरसचिव, पुणे महानगरपालिका.

अनुक्रमणिका

४

श्री. रा. रा. वाळिंबे

कार्यवाह महाराष्ट्र साहित्य परिषद यांस स. न.

परिषदेच्या हीरक महोत्सवाच्या समारंभास मी २८।१।७० ला उपस्थित होतो. मुद्दाम लिहून अभिनंदन करण्याइतका समारंभ चांगला झाला. आपणास व आपल्या सहकारी साहाय्यकांस हे भूषणावह आहे.

आपला,
वि. स. घाटे
ता. २७।२।७०

५

प्रा. भीमराव कुलकर्णी यांस,
स. न. वि. वि.

आज आपणाकडून महाराष्ट्र साहित्य-परिषदेच्या हीरक महोत्सवाची ' स्मरणिका ' पोचली. माझ्याकडे ती पाठविण्याची कृपा केल्याबद्दल मी आपला अतिशय आभारी आहे.

' स्मरणिका ' अंतर्बाह्य अतिशय सुंदर आहे आणि तिजबद्दल मी आपले व सर्व संबंधितांचे मनःपूर्वक अभिनंदन करतो.

परिषद अशीच भरभराटीस येऊन चिरायु होवो, हीच इच्छा आहे. कळावे वि.

आपला,
वा. ना. देशपांडे

६

28 th February 1970

My Dear Shri Kulkarni,

I was delighted to receive yesterday afternoon a copy of our Parishad's Hirak Mahotsava Smarnika, 1970. Thank you,

I appreciate your thoughtful gesture and I am grateful for the courtesy.

I at once glanced through the Smaranika with very great pleasure indeed. The information is valuable and the reminiscences very refreshing and stimulating. The various photographs have added their own worth to the publication. This has become a really good smaranika worth preserving as a useful reference document. Please accept my heartfelt congratu'ations on producing this Smaranika.

With cordial greetings.

Yours Sincerely,
P. G. Mavalankar

७

कार्यवाह,
महाराष्ट्र साहित्य परिषद,
टिळक पथ पुणे ३०,
स. न. वि. वि.

संस्थेची आठवण ठेवून परिषदेच्या वैभवशाली हीरक महोत्सवाची स्मरणिका पाठविली याबद्दल आपले मनःपूर्वक अभिनन्दन.

परिषदेची प्रतिष्ठा व साहित्यिक परंपरा यांचा सुगम-संगम आतील चित्रमालेत फारच कल्पकतेने चित्रित केला आहे. शाही वळणाचे जुन्या पिढीचे, भारतीय संस्कृतीचे सरस्वतिउपासकांचे व आपल्या बुद्धिमत्तेने आजरामर झालेल्या धुरंधरांचे फोटो पाहताच कुणीही नतमस्तक व्हावे अशाच थाटात ' स्मरणिका ' छापली गेली आहे याबद्दल आनन्द वाटतो.

अशा सर्वांगसुंदर ग्रंथाची वाचनालयास भेट पाठविल्याबद्दल पुनश्च धन्यवाद.

परिषदेच्या भव्य इमारतीचे व संकल्पित रंगमंदिराच्या वास्तूचे स्वप्न साकार होवो हीच आमची शुभ कामना.

आपला,
गजानन देसाई
कार्यवाह, राजाराम सीताराम दीक्षित
वाचनालय, नागपूर.

अनुक्रमणिका



* *

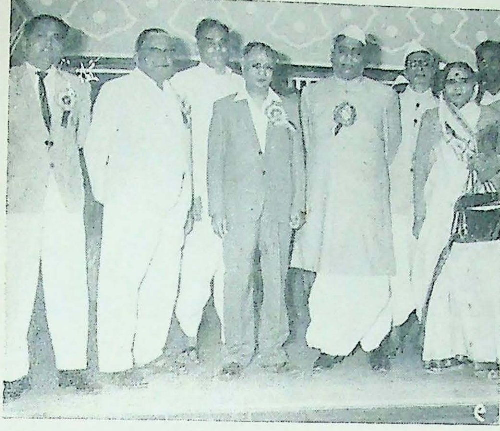
हीरक महोत्सव : काही क्षणचित्रे

(छायाचित्रांचा तपशील)

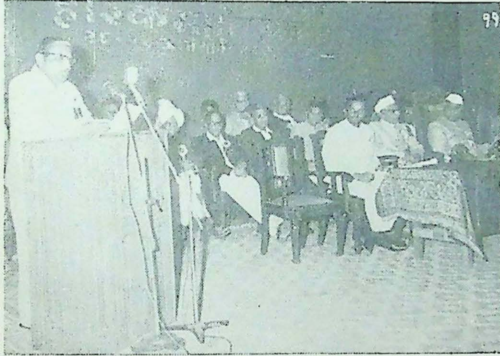
१. **ज्येष्ठ साहित्यिकांचा सत्कार**—गिरीश, यशवन्त, वि. द. घाटे, न. र. फाटक
२. **ज्येष्ठ साहित्यिकांचा सत्कार** –श्री. रा. रानडे, गणपतराव शिंदे, कु. भा. बावर इत्यादी.
३. **ज्येष्ठ साहित्यिकांचा सत्कार**—प. स. देसाई, खुपेरकरशास्त्री, म. दा. साठे, वा. गो. परांजपे, चित्रावशास्त्री, गो. रा. परांजपे
४. **मा. चव्हाण यांचे हस्ते सत्कार**—ह. रा. दिवेकर, गिरीजाबाई केळकर
५. **मा. चव्हाण यांचे हस्ते सत्कार**—तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी
६. **मा. चव्हाण यांचे हस्ते सत्कार**—गु. बाबूराव जगताप
७. **मा. चव्हाण यांचे हस्ते सत्कार**—कवि यशवन्त
८. **ज्येष्ठ साहित्यिकांचा सत्कार**—चित्रावशास्त्री, दिवेकर, गिरीजाबाई केळकर, आनंदीबाई शिर्के
९. **अध्यक्ष मा. चव्हाण यांचे स्वागत**—भीमराव कुलकर्णी, ग. ल. ठोकळ, अनंतराव कुलकर्णी, रा. शं. वाळिंबे. नामदार चव्हाण, श्री. ना. बनहट्टी, सरोजनी बावर
१०. **स्वागतपर भाषण**—अध्यक्ष श्री. ना. बनहट्टी
११. **संदेश वाचन**—चिटणीस श्री. ग. ल. ठोकळ
१२. **स्मरणिकेसंबंधी निवेदन**—भीमराव कुलकर्णी
१३. **अध्यक्षांचे हस्ते प्रकाशन**—' स्मरणिका ' व ' भाषाः अंतःसूत्र आणि व्यवहार '
१४. **मा. अध्यक्षांचे भाषण**—नामदार यशवंतराव चव्हाण
१५. **महापौर वि. भा. पाटील यांचा सत्कार**
१६. **प्रीतिभोजन**—श्री. रा. टिकेकर, नामदार चव्हाण, महापौर पाटील, अनंतराव कुलकर्णी.
१७. **स्मरणिका विक्री**—कु. मांडके, जाधव (सचिव–महापालिका)
१८. **महोत्सवात दंग झालेला श्रोतृवृन्द**
१९. **कविसंमेलन**—यशवंत, गिरीश, संजीवनी, पद्मा, अनुराधा पोतदार, अरविंद कुलकर्णी, आनंद यादव
२०. **कविसंमेलन**—नारायण सुर्वे, सरोजिनी बाबर, वि. म. कुलकर्णी, मनमोहन, गोपीनाथ तळवलकर.
२१. **साहित्यिकांचा मेळावा**—आचार्य भागवत, दत्तो वामन पोतदार, वाळिंबे, बनहट्टी
२२. **साहित्यिकांचा मेळावा**—राणीसाहेब पद्मिनीदेवी पटवर्धन भाषण करिताना
२३. **साहित्यिकांचा मेळावा : अल्पोपहार**—मालतीबाई दांडेकर, पद्मिनीराजे, शांता शेळके, पद्मा गोळे, सुशीलादेवी पगारिया
२४. **साहित्यिकांचा मेळावा : अल्पोपहार**—घाटे, पुन्डलिक, ठोकळ, जोशी, प्रधान, श्री. ज. जोशी
२५. **लेखकांचा अल्पोपहार**—रमेश मंत्री, बेहरे, ढवळे, ठोकळ, मंगरूळकर, श्री. ज. जोशी
२६. **परिसंवाद**—वाळिंबे, बेडेकर, पाध्ये, तर्कतीर्थ, वि. स. खांडेकर (अध्यक्ष)

* *

हीरक-महोत्सव : क्षणचित्रे


९

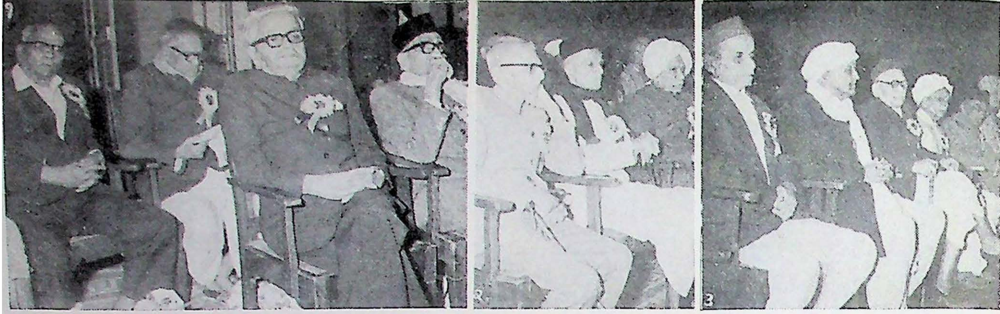

१०

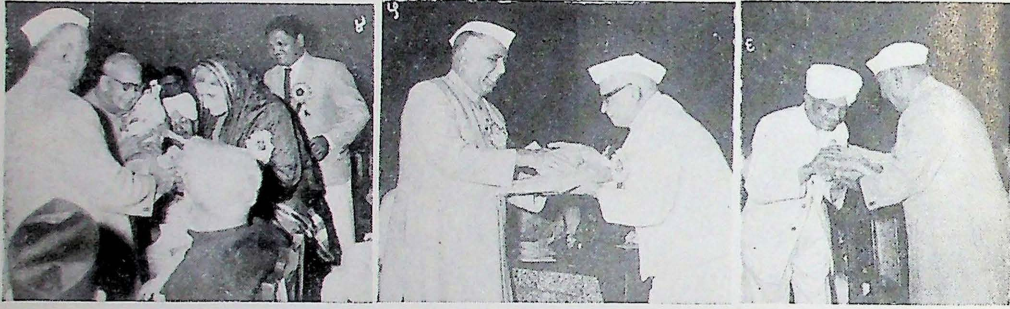

११

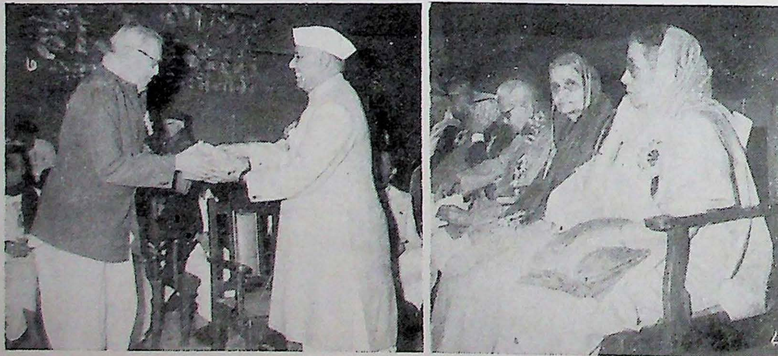

१२

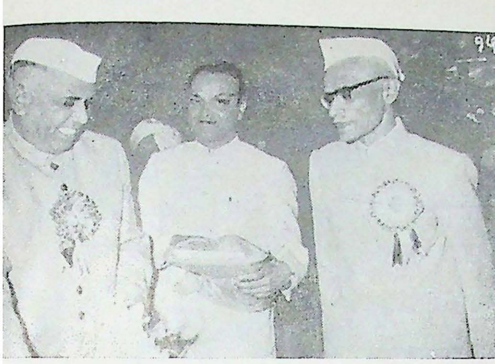

१३


१४

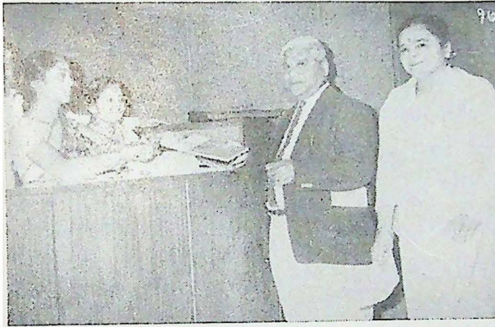


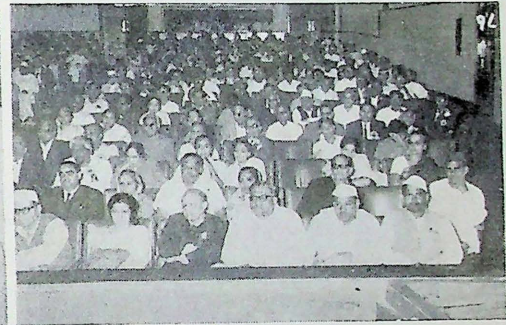












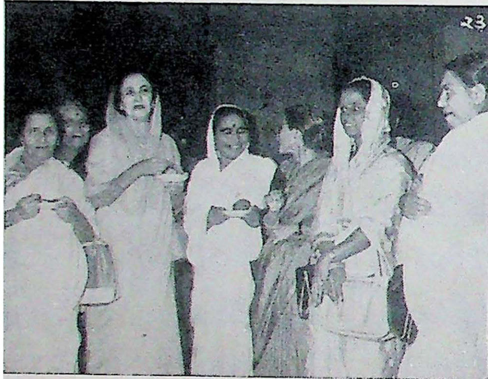




अनुक्रमणिका


२१


२२


२३


२४


२५


२६

स्मरणिका पुरवणी :

आमची परिषद : आमच्या आठवणी

श्री. ना. वनहट्टी

परिषदेच्या आठवणी म्हणजे महाराष्ट्र साहित्य परिषद आणि संमेलन या दोघांच्या मिळून जोडआठवणी असेच म्हटले पाहिजे. त्यात माझ्या आठवणी मुख्यत्वेकरून संमेलनाशी निगडीत आहेत. सन १९२८ चे संमेलन पुण्यात किर्लोस्कर नाटकगृहात अतिशय उत्साहाने भरले होते. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर अध्यक्ष आणि नरसिंह चिंतामण केळकर स्वागताध्यक्ष अशी धुरंधर जोडी संमेलनाची धुरा वहात होती. दोघेही वाल्या आणि परस्परांचे मित्र! त्यामुळे शोभा दुणावली होती. या संमेलनातील माझी सर्वांत ठळक आठवण म्हणजे काव्यगायनाची. मी रंगमंचावर म्हणजे व्यासपीठावर बसलो होतो त्यामुळे कवींचा आवेश, आविर्भाव आणि हातवारे यांची मजा मनमुराद चाखता आली. खूप कवी गाऊन गेले आणि बहारीचा रंग उसळला—त्यातील तिघांची काव्यगायने अद्याप ठळक लक्षात आहेत. ज्ञानकोशकार श्रीधर व्यंकटेश केतकर, आचार्य अत्रे आणि गिरीश. गिरीशांनी "नवलाख दिवे हे तुझ्या घरी! का जातिस दुसऱ्यांच्या दारी" ही कविता तेथे म्हटली ती अद्यापि माझ्या कानात घुमते आहे. त्यांचा झंकारयुक्त आवाज आणि वीररसपूर्ण शैली यांनी श्रोत्यांची अंतःकरणे थरारून सोडली. पुण्याच्या या संमेलनापासून स्वातंत्र्यवीर सावरकरांच्या अध्यक्षतेखाली १९३८ साली भरलेल्या संमेलनापर्यंत बहुतकरून दरवर्षी मी संमेलनात हजेरी देत असे. या काळात संमेलन–परिषदवाद फार जोराने उफाळला होता. या वादाच्या दोन्ही बाजूंना मंडळी होती, त्यात परिषदेच्या बाजूने (आता महामहोपाध्याय इत्यादी) दत्तोपंत पोतदार, गणपतराव जांभेकर, धनंजयराव गाडगीळ ही मंडळी होती. संमेलनाच्या बाजूने इंदूरचे तात्यासाहेब सरवटे, आपटे, मुंबईचे मामा वरेरकर आणि मी होतो. संघर्ष व्यक्तींचा नसून तत्त्वांचा होता. वादाचा एक मुख्य मुद्दा संमेलनाने केलेले ठराव परिषदेने अमलात आणले पाहिजेत असे बंधन असावे की नाही, हा होता. परिषदेचे स्वरूप त्यावेळी संकुचित होते आणि संमेलनाची सूत्रे तिच्या हातात नव्हती, म्हणून या वादाला विशेष धार चढली होती. परिषदेची कचेरी कुठे असावी असाही एक वादाचा मुद्दा होता. त्याबाबत निकाली सामना जळगाव येथे झाला. त्या सामन्यातल्या गमती पुष्कळच आहेत, पण इथे त्या सांगण्यास अवकाश नाही. आम्ही मंडळी परिषदेने संमेलनाला धरून चालावे आणि तिचे कार्यालय एकाच ठिकाणी बांधलेले असू नये अशा मताचे होतो. जळगावास यासंबंधी मतदान होऊन तेथे आमचा पराभव झाला.

सोलापुरास १९४१ साली भाऊसाहेब खांडेकरांच्या अध्यक्षतेखाली अत्यंत वैभवशाली रीतीने संमेलनाचे अधिवेशन भरले. मी उपस्थित असलेल्या अधिवेशनांमध्ये हे शेवटचे होय. माझा प्राध्यापकीय आणि इतर वाङ्मयात्मक कामांचा व्याप वाढता असल्यामुळे संमेलन व परिषद यांच्या कार्यात लक्ष घालणे अधिकाधिक कठीण होऊ लागले. मध्यंतरी काही वर्षे रावसाहेब र. लु. जोशी यांनी परिषदेची सूत्रे हाती घेतली होती, त्यांना मजवर लोभ म्हणून त्यांनी मला कार्यकारी मंडळावर निवडून घेतले होते. त्यांच्या आग्रहास्तव मी संमती दिली, पण कार्यकारी मंडळाचा सभासद या नात्याने मी विशेष काही करू शकलो नाही, याची खंत मला अद्याप वाटते. परिषदेशी माझा पुढे निकटचा संबंध येऊन ती खंत निघून जावी असा योगायोग होता.



अनुक्रमणिका



कांहीं आठवणी

अ. का. प्रियोळकर

संन्याशाच्या लग्नाची शेंडीपासून तयारी अशी एक म्हण आहे. शेंडीचें महत्त्व एके काळीं केवढें होतें तें यावरून कळून येईल. शेंडी ही लग्नाला आवश्यक बाब आज ठरली तर संन्याशाचें सोडा पण इतर सर्वांचींच लग्नें तिच्याविना अडून राहातील ! आज बोहल्यावरून चढून लग्नाची माळ गळ्यांत घालून घेण्यास जरी शिखाविधीची गरज राहिली नसली, तरी मराठी साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदाची माळ गळ्यांत पडण्यापूर्वी एक विधि आवश्यक असतो. तो म्हणजे महाराष्ट्र साहित्य परिषदेचा किंवा तत्सदृश संस्थेचा सभासद होणें हा होय.

ज्या वेळीं मीं कारवारच्या मराठी साहित्यसंमेलनाचें अध्यक्षपद स्वीकारण्याचें कबूल केलें, त्यावेळीं हा माझा विधि झटपट उरकून घेण्यांत आला. त्या वेळेपासून ज्या कोणाला मराठी साहित्यपरिषदेच्या अध्यक्षपदाचा उमेदवार म्हणून उभें राहावयाचें असेल त्यानें निदान एक वर्षतरी आधीं साहित्यपरिषदेचा सभासद असलें पाहिजे. असा सक्त नियम करण्यांत आला आहे, असें कळतें.

वास्तविक महाराष्ट्र साहित्यसंमेलनाच्या सभासदत्वाचा हा माझा विधि वीस-पंचवीस वर्षें आधींच पार पडावयाचा; परंतु मी सवत कटाक्षानें तो टाळीत आलों. कां तें आतां सांगतों :—

महाराष्ट्र साहित्यपरिषदेचें कार्यालय प्रथम मुंबईला होतें. पुढें तें तिकडून पुण्याला हलविण्यांत यावें अशी चळवळ सुरू झाली; यावेळीं साहित्यपरिषदेच्या सभासदांमध्यें दोन तट पडले. एक, मुंबईलाच हें कार्यालय असावें असें म्हणणाऱ्यांचा व दुसरा तें पुण्याला न्यावें अशी खटपट करणाऱ्यांचा. यावेळीं मी नुकताच मुंबईला आलों होतों व परिषदेचा सभासद नव्हतों. त्यावेळीं मुंबईपक्षाचें संख्याबळ वाढविण्याकरितां मला साहित्यपरिषदेचा सभासद करून घेण्याची खटपट सुरू झाली; पण मीं याला मान्यता दिली नाहीं. साहित्य परिषदेचा सभासद होण्यांत मला आनंद होता; पण तो हटातटाकरितां नव्हे, मराठी भाषेच्या सेवेकरितां. परिषदेचें कार्यालय मुंबईलाच असावें अशा मताचा मीही होतों. मी त्यावेळीं 'विविधज्ञानविस्तारा' ची संपादकीय व्यवस्था पाहात असल्यामुळें प्रो. माधवराव पटवर्धन यांची व माझी मधूनमधून गांठ पडे. ते स्वतः पुणेंपक्षाचे एक आग्रही सभासद होते. परिषदेचें कार्यालय मुंबईहून हलविण्यांत संभाव्य धोके काय आहेत, हें मीं त्यांना सांगितलें होतें; पण 'विविधज्ञानविस्तारा'ची चालक मंडळी मुंबईपक्षाची असल्यामुळें मी त्या पक्षाची तरफदारी करितों, असें त्यांचें मत होणें स्वाभाविक होतें. पुढें एके दिवशीं 'विविधज्ञानविस्तारा'च्या ऑफिसांत पाऊल टाकतांच ते मला म्हणाले, "परिषदेची कचेरी मुंबईतच असावी, हें तुमचें म्हणणें अगदीं बरोबर होतें." अशी उपरति होण्यास त्यांना काय कारण घडलें मला माहीत नाहीं.

मुंबई ही महाराष्ट्राची आहे कीं काय या अलीकडील वादांत, मुंबईवर महाराष्ट्रानें हक्क सांगण्यास त्याचें मुंबईंत काय आहे, असा सवाल श्रीयुत मुनशी यांनीं एका भाषणांत किंवा लिखाणांत केला होता. असें मला आठवतें. त्या वेळीं 'महाराष्ट्र साहित्यपरिषद' मुंबईंत नाहीं, याचा त्यांनीं आवर्जून उल्लेख केला होता. 'साहित्यपरिषद' मुंबईला असती तर निराळें साहित्य महामंडळ स्थापण्याचा कदाचित् प्रश्नच उद्‌भवला नसता, अशी माझी समजूत आहे. याचेंही भाकीत मीं माझ्या कारवारच्या अध्यक्षीय भाषणांत केलें होतें तें असें.—

"महाराष्ट्र-साहित्य परिषद ही आज मराठी भाषिकांची केंद्रसंस्था आहे. अलीकडे विदर्भ साहित्यसंघ, मुंबई साहित्य संघ, मराठवाडा परिषद वगैरे अनेक भाषिक संस्था अस्तित्वांत आल्या आहेत. आजची परिभाषा अशीच चालू राहिली तर हळूहळू या संस्था साहित्यपरिषदेपासून वेगळ्या होऊन कांहीं काळानें महाराष्ट्राचें भाषिक ऐक्य नष्ट होईल अशी भीति आहे."

संमेलनानंतर लगेच विदर्भांतील एका विद्वानाचें यासंबंधीं मला पत्र आलें. ते म्हणतात,

"आपल्या भाषणांत विदर्भ साहित्यसंघाचा उल्लेख

---

* लेखकांच्या इच्छेनुसार शुद्धलेखन तसेच ठेविलेले आहे—चिटणीस.

अनुक्रमणिका

आहे. तो, या सुमारास तिकडे प्रसिद्ध झालेले एकंदर लेखांना धरून असला तरी बरोबर नाही, असें मला वाटतें. आपलें ग्रंथसंग्रहालय ' मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय ' म्हणून तें मुंबई बाहेरच्या लोकांशी भटकून वागते असे नाही. ' मुंबई ' हें नाव असूनहि आपणांत ही फुटीर वृत्ति नाहीं. तीच इतर ठिकाणच्या साहित्यसंस्थांची गोष्ट आहे. नांवेंही स्थानिक सोयी पाहून किंवा कार्यक्षेत्राकडे लक्ष देऊन घेतलेलीं असतात. आज ३० वर्षे काम करीत असलेल्या वि. सा. संघाच्या फुटीरपणाची पुण्या-मुंबईला यंदाच जाणीव व्हावी हा योगायोग विचित्र आहे. बरें, सर्व संस्थांनीं महाराष्ट्र साहित्यपरिषदेच्याच छत्राखालीं राहिलें पाहिजे असा आग्रह कां ? म. सा. परिषदेनें आपला कारभार अशा रीतीनें करावा कीं इतरांना त्यांच्याशी संलग्न होण्यांत भूषण वाटेल. आजपर्यंतची स्थिति फारशी उत्साहजनक नाहीं, " वगैरे (२५-५-५१). वस्तुस्थिति म्हणजे, महाराष्ट्र हा शब्द सलग अशा एकंदर मराठी भाषिक प्रदेशाला उद्देशून वापरावा. " महाराष्ट्र, मुंबई, मराठवाडा, वऱ्हाड, गोंवे अशी भाषा योजून केवळ पुण्याच्या परिसराला तो संकुचित अर्थानें योजूं नये असें माझें प्रतिपादन होतें. ' विदर्भ साहित्यसंघ, ' ' मुंबई साहित्यसंघ ' अशा प्रादेशिक नावांवर माझा बिलकूल कटाक्ष नव्हता. ' महाराष्ट्र साहित्यपरिषद ' ' पुणें साहित्यपरिषद ' बनवूं नये असें माझें म्हणणें होतें. असें असतां वरील पत्रलेखकानें माझ्यावर निष्कारण घुस्सा व अन्याय केला !

पुनः जरा मागें जाऊं या—महाराष्ट्र साहित्यपरिषदेची कचेरी पुण्यास एकदां गेल्यावर पुणें-मुंबई हा वाद संपला. पुढे मी साहित्यपरिषदेचा सभासद व्हावें अशी इच्छा कोणीही व्यक्त केली नाहीं. कांहीं कालानें साहित्यपरिषदेचे एक कार्यकर्ते माझ्या ऑफिसांत आले, आणि अर्धा पाऊण तास त्यांनीं चालू व्यवस्थापक मंडळाविरुद्ध गोष्टी मला ऐकविल्या ! त्यांची कल्पना मी साहित्यपरिषदेचा सभासद होतों. त्यांना कशाला तरी माझी सही किंवा मत पाहिजे होतें. मी साहित्यपरिषदेचा सभासद नाहीं, असें ज्या वेळीं त्यांना कळलें त्या वेळीं " माफ करा हं, मी उगाच तुमचा वेळ घेतला " असे म्हणून ते चालते झाले ! त्या वेळेपासून कोणत्याही संस्थेचा शक्य तों सभासद व्हावयाचें नाहीं असा मी निश्चय केला. कारण कोणत्याही संघर्षांत पडण्यास मला वेळ व इच्छा नव्हती. मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाचा मी पुढें सभासद झालों, तोदेखील पुस्तकांच्या गरजेमुळें. पण कोणत्याही पक्षांत न शिरतां पाण्यांतील कमलपत्राप्रमाणें मी अलिप्त राहात आलों. डॉ. भालेरावांच्या इच्छेवरून प्रो. अ. बा. गजेंद्रगडकरांनीं मुंबई मराठी साहित्यसंघाचा सभासद होण्याचा मला आग्रह केला असतांही मी नम्रपणानें नकार दिला. आजही साहित्यसंघाचे कार्यकर्ते माझे निकट स्नेही आहेत. शक्य असेल तेथें मी, त्यांच्याशी सहकार्य करतों. पण संघाचा मी सभासद नाहीं.

स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर कारवारची महाराष्ट्रप्रेमी मंडळी कारवार महाराष्ट्रांत यावा, अशी चळवळ करीत होती. या चळवळीला पोषक म्हणून महाराष्ट्र साहित्यसंमेलनाची एक बैठक कारवारांत घ्यावी असें मी डॉ. कायकिणी वगैरे तिकडील मित्रमंडळींना सांगत असें. १९५१ सालीं कारवारांत महाराष्ट्र साहित्यसंमेलन भरविण्याचें त्यांनीं ठरविलें. या संमेलनाचें अध्यक्षस्थान मीं स्वीकारावें, असा डॉ. कायकिणींनी प्रथम मला फार आग्रह केला होता; पण मी त्यांना साफ नकार दिला.

एके दिवशीं (तो रविवार किंवा सुटी असावी) सकाळीं सुमारें नऊ वाजतां, डॉ. कायकिणी व इतर कारवार साहित्यसंमेलनाचे स्थानिक कार्यकर्ते माझ्या घरीं आले. त्यांच्या मागोमाग लगेच श्रीयुत पुरुषोत्तम मंगेश लाड हेही आले. त्यांच्याकरितां चहाची व्यवस्था करण्याबद्दल सांगण्यास मी आंत गेलो, आणि बाहेर आल्यावर श्रीयुत लाड मला म्हणाले,

" हे जें कांहीं तुम्हांला आतां सांगणार आहेत त्याला तुम्हीं मुळींच ' नाहीं ' म्हणावयाचें नाहीं. "

ही मंडळी मला काय सांगणार होती, त्याची मला कल्पना होती. माझें मन वळविण्याकरतां श्री. लाडांना ते मुद्दाम मजकडे घेऊन आले असावे. कारण श्री. लाड मजकडे येत ते रात्रीं साडेआठच्या सुमारास येत. यापूर्वी कधीं दिवसा आलेले मला आठवत नाहीं. त्यांचें बोलणें ऐकून घेतल्यावर मी म्हणालों,

" साहित्यसंमेलनाचें अध्यक्षपद हें एक मानाचें स्थान आहे. माझ्यापेक्षां वयानें व कार्यानें जे मोठे आहेत त्यांना तें आधीं मिळालें पाहिजे. यापूर्वी कांहीं थोर माणसांवर ते अध्यक्षपदाकरितां उभे राहिल्याबद्दल टीका झाली होती, तशी माझ्याविरुद्ध होणें मला नको आहे. "

श्री. लाड हंसून म्हणाले,

" तुम्हीं ही जागा नाकारली तर तुमच्यापेक्षां वयानें किंवा कार्यानें ज्येष्ठ मनुष्य या पदावर येईल याची तुम्हांला खात्री आहे काय ? शिवाय कारवारला हें साहित्यसंमेलन

एका विशिष्ट हेतूनें भरविण्यांत येत आहे. केवळ उत्सव-मूर्ती म्हणून त्यांना अध्यक्ष नको आहे. स्थानिक प्रश्नावर अधिकारपूर्वक मार्गदर्शन करणारा अध्यक्ष त्यांना पाहिजे. केवळ कारवारपुरताच हा प्रश्न नसून गोव्याचाही आहे. महाराष्ट्र व मराठी भाषा यांच्याविषयीं तिकडील लोकांमध्यें आपलेपणा निर्माण करण्याकरितां तुम्हीं पुष्कळ प्रयत्न केले. अनेक व्याख्यानांनीं किंवा लेखांनीं जें साध्य होणार नाहीं, तें तुम्हीं हें अध्यक्षपद स्वीकारल्यानें होईल. आपलाच एक प्रांतबांधव मराठी साहित्यसंमेलनाचा अध्यक्ष झाला, हें पाहून गोवेकरांमधील न्यूनगंड जाईल व आत्मविश्वास निर्माण होईल. ”

अशाप्रकारें त्यांच्या आग्रहापुढें मला शेवटीं मान वांकवावी लागली व आरंभीं सांगितल्याप्रमाणें घाईघाईनें महाराष्ट्र साहित्यपरिषदेच्या सभासदत्वाचा माझा शिलाविधि करण्यांत आला.

ता. १७ जानेवारी १९५१ रोजीं वृत्तपत्रामध्यें मी अध्यक्ष निवडून आल्याचें प्रथम जाहीर झालें, आणि अभिनंदनाच्या पत्रांचा व तारांचा मजवर वर्षाव होतो आहे असें मला वाटलें. अध्यक्ष झाल्यावर अशीं अभिनंदनाचीं पत्रें येतात हें मला माहीत नव्हतें. मी स्वतः असें अभिनंदनाचें पत्र कोणाला यापूर्वी पाठविलें नव्हतें.

मी ललितलेखक म्हणून प्रसिद्ध नसल्यामुळें वृत्तपत्रांतून माझ्या निवडीविरुद्ध नाकं मुरडलें जाईल, अशी माझी अपेक्षा होती; पण सर्वांनी तिचें सहर्ष स्वागत केलें, बदसूर निघालेला मी तरी पाहिलेला नाहीं.

मला आलेलीं अभिनंदनाचीं पत्रें किंवा तारा ह्या कांहीं परिचितांकडून तर कांहीं अपरिचित हितचिंतकांकडूनही आल्या होत्या. पहिल्या व शेवटच्या पत्राचा इथें निर्देश करतों :—

ता. १७ जानेवारी १९५१ रोजी सकाळीं चहा घेत असतांना ‘ लोकसत्ते ’ चा अंक आला. त्यांत कारवार साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षाचें नांव जाहीर झालें होतें. तो अंक वाचीत असतांनाच कोणीतरी एक पत्र घेऊन आला. उघडून पाहातों तों अभिनंदनाचें पत्र. या पत्राचा लेखक एक कट्टर कोंकणीवादी हिंदु गोवेकर होता. हें पत्र कोंकणी मराठींत होतें. त्याचें ग्रांथिक रूप पहा :—

“ कारवार येथें भरणाऱ्या येत्या मराठी साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावर आपली निवड झाली ही बातमी वाचली. **यांत तुम्हांला मान दिसतो आणि सख होते.** म्हणून आपला विशेष परिचित आणि हितचिंतक या नात्यानें मी तुम्हांला धन्यवाद देतो. ”

(या माझ्या ‘ हितचिंतकाला ’ हा माझा अपमान झाल्यासारखा वाटून त्याबद्दल दुःख झालें असावें !)

मीं लगेच या हितचिंतकाला उत्तर पाठविलें. त्यांत म्हटलें होतें, ‘ आपल्या धन्यवादाच्या मुळाशीं आनंद आहे कीं अन्य भावना आहे तें कळत नाही. कांहीही असलें तरी आपल्या धन्यवादाबद्दल आभारी आहें. ” हे ‘ धन्यवाद ’ जानेवारीच्या १७ तारखेला मिळाले, तर शेवटचें अभिनंदन ५ फेब्रुवारीचें होतें. तें असें :— “ कारवार येथें मे महिन्यांत भरणाऱ्या महाराष्ट्र साहित्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदीं आपली निवड झाली, ह्याबद्दल मी आपलें अंतःकरणपूर्वक अभिनंदन करतों. ”

एवढ्या तीन ओळी मजकुराचें कार्ड पाठवावें कीं नाहीं, याबद्दल मनाची तयारी करण्यास या गृहस्थाला वीस दिवस लागले, हें पुढील कांही घटनांवरून नंतर माझ्या लक्षांत आलें !

संमेलनाच्या पूर्वी बरेच दिवस अध्यक्षाची निवड झाली होती. पण ठिकठिकाणच्या सत्कारसमारंभांस हजर राहणें आणि संमेलनानिमित्त निघणाऱ्या खास अंकांकरिता लेख लिहून देणें यांत माझा फार वेळ जाऊं लागला. संशोधन-मंडळाचे वर्षअखेरचे हिशेबाचे दिवस होते. त्यामुळें स्वागताध्यक्षाचें भाषण छापून आलें, तरी माझ्या अध्यक्षीय भाषणाच्या लेखनाला सुरुवातच झाली नव्हती ! शेवटीं दररिवशीं थोडाथोडा मजकूर प्रेसमध्यें पाठवून भाषण एकदांचें वेळेवर छापून निघालें.

कारवारांत संमेलन भरविण्याचा मुख्य उद्देश तिकडील कोंकणी-मराठी भाषिक प्रश्न निकालांत निघावा हा होता. माझ्या भाषणानें प्रामाणिक कोंकणीवाद्यांचें समाधान झालें आणि या वादाला मूठमाती मिळाली, असें कांहीं स्थानिक गृहस्थांनीं मला दुसऱ्या दिवशीं सांगितलें. अद्याप कोणाच्याही मनात या प्रश्नासंबंधीं शंकाकुशंका असल्यास पुढील चारपांच दिवसांच्या तिकडील माझ्या मुक्कामांत मला भेटावें, असें मी माझ्या समारोपाच्या भाषणांत आवाहन केलें होतें. एकच कोंकणीभक्त दुसऱ्या दिवशीं येऊन मला भेटला. आपलें भ्रमनिरसन झाल्याची त्यांनीं प्रांजळपणें कबुली दिली.

एवढ्यानें मला समाधान नव्हतें. स्थानिक प्रश्न सुटला तरी अखिल महाराष्ट्रांतील कांहीं महत्त्वाच्या प्रश्नांचा विचार संमेलनात व्हायला पाहिजे होता. त्यासंबंधीं एक कार्यक्रम अध्यक्षीय भाषणांत मी मांडलाही होता. तो म्हणजे

(१) जुन्या मराठी हस्तलिखित पोथ्यांची खानेसुमारी व बचाव करणें आणि (२) सुशिक्षित महाराष्ट्रीय घराण्याकडून दरडोई एक रुपयाप्रमाणे निधी गोळा करून त्याच्या व्याजांतून मराठी ग्रंथ प्रसिद्ध करणें. त्या काळीं आजच्यासारखी याकरिता साहित्य-संस्कृति-मंडळाची सरकारी यंत्रणा नव्हती.

पण कांहीं राजकीय चळवळ्यांनी संमेलन हें पुढील पक्षीय निवडणुकांची प्रचारभूमि करण्याचें मनावर घेतल्यामुळें सारा वेळ वाया गेला! शेवटीं मीं वरील दोनही विषयांवरील ठराव अध्यक्षपदावरुन मांडले. प्रकाशननिधि गोळा करण्याच्या दुसऱ्या ठरावाची अंमलबजावणी लगेच सुरू होऊन जागच्याजागीं चारपाचशें रुपये गोळा झाले.

संमेलन आटोपल्यावर लगेच महिनाभर पुण्यास बिऱ्हाड करून मी सहकुटुंब राहिलों. कांहींतरी कार्यास सुरुवात व्हावी, अशी माझी उत्कट इच्छा होती. हस्तलिखितांच्या खानेसुमारीकरितां फॅार्मे व निधीकरितां पावतीपुस्तकें छापून घेतलेलीं कार्यवाह प्रो. वा. दा. गोखले यांनीं मला दाखविलीं. वृत्तपत्रांत त्याची घोषणाही केलेली मी वाचली; पण प्रत्यक्ष कार्याला कांही सुरुवात झालेली दिसली नाहीं. प्रो. गोखल्यांना स्मरणपत्रें मी पाठवीतच होतों. "सीमानिश्चितींचें काम उरकल्यावर या कामाला लागतों. कॅालेजचें काम वाढलें आहे. काम करणारा मी एकटाच आहें," असेंहि ते लिहितात. पुढें लवकरच नवें कार्यकारी मंडळ निवडून आलें. "जुने संकल्प पुरे झाल्याखेरीज नवीन कोणतेंही काम स्वीकारण्यास मी तयार नाहीं" असें नवे कार्याध्यक्ष प्रो. माटे यांनीं मला सांगितले. चिपळूणकर हॅाल बांधण्याबद्दल प्रो. माटे यांनीं वर्गणी जमविणें वगैरे बाबतींत बरेच परिश्रम केले आहेत, असें कळतें; पण हॅाल बांधून झाल्याशिवाय दुसऱ्या कार्यास शिवावयाचें नाही, असें म्हणणें बरोबर नव्हतें. शिवाय हस्तलिखितांची खानेसुमारी किंवा प्रकाशननिधि जमविणें हीं खर्चाचीं कामें नव्हतीं. आपल्या सहकाऱ्यांवर हें काम त्यांना सोपवितां आलें असतें.

इतक्यांत नवें संमेलन अमळनेर येथें भरण्याचें ठरलें. मागच्या संमेलनांतील ठरावांच्या अंमलबजावणीचा वृत्तांत त्याच्यापुढें ठेवावयाचा होता. मला प्राज्ञपाठशाळेच्या निमंत्रणावरून सरस्वत्युत्सवाकरितां वाईला जावयाचे होतें. ता. २६ सप्टेंबर १९६२ रोजीं रात्रीं पुण्यास माझा मुक्काम व्हावयाचा होता. तरी ठरावांच्या अंमलबजावणीसंबंधीं चर्चा करण्याकरितां त्या रात्रीं साहित्यपरिषदेंत किंवा अन्य ठिकाणीं तुम्हीं भेटूं शकाल कीं काय तें मला कळवा, असें मीं कार्याध्यक्षांना पत्र पाठविलें. त्याचें उत्तर आलें नाहीं किंवा त्या रात्रीं साहित्यपरिषदेंत कोणी मला भेटावयास आलें नाहीं.

पुढें वाईहून मुंबईला परतलों तेंव्हा परिषदेचे कार्यवाह प्रो. निरंतर यांचें ता. ३० सप्टेंबर १९५२ चें पत्र मिळालें. त्यांत लिहिलें होतें कीं, "मागच्या संमेलनांतील कांहीं ठरावांच्या अमलबजावणीचा अहवाल लिहावयाचा आहे, तरी काय लिहावें तें कळवा."

याचकरितां तर कार्याध्यक्षांच्या भेटीची मीं इच्छा दर्शविली होती; पण कार्याध्यक्ष किंवा अन्य कोणी मला भेटला नाहीं. कार्यक्षेत्रापासून मी दूर आहें. तरी जुनें कार्यकारीमंडळ व नवें कार्यकारीमंडळ विचारविनिमय करून नव्या कार्यवाहानें रिपोर्ट लिहावा, असें त्यांना मीं उत्तर पाठविलें. त्यांच्या प्रत्युत्तरांत प्रो. निरंतर लिहितात.

"ता. २६ सप्टेंबर रोजीं आपली भेट घेऊं शकलों नाहीं. याबद्दल व्यक्तिशः माझ्याकडून प्रमाद झाला, त्याची माझ्यापुरती माफी मागतों."

ठराव अंमलबजावणीचा वृत्तांत लिहिण्याचें काम कार्यवाहांनीं करावें हें मलाहि मान्य आहे. परंतु तें करीत असतां ज्या अडचणी येत आहेत त्या उघड करणें मला दुःखदायक वाटतें म्हणून मौन धारण करतों. वस्तुस्थिति तुम्हांला कळली तर तुम्हांला पत्र लिहिण्यांत तुमचा अधिक्षेप व्हावा असें स्वप्नांतहि वाटलें नाहीं, हें तुम्हांला पटेल. कांहीं विधानें करण्यास आधार पाहिजे तो आपल्या पत्रानें मिळाला. ठराव २३ संबंधीं आपल्या वैयक्तिक परिश्रमाचा [हस्तलिखित पोथ्या जमविण्याचा] वृत्तांतांत समावेश करावा अशी माझी अतिशय इच्छा आहे. म्हणून जरूर कळविण्याची विनंती आहे. परिषदेच्या कोणत्याहि पदाधिकारी व्यक्तीविषयीं कसलाही अभिप्राय व्यक्त करण्याचा मला अधिकार नाहीं. अतिशय अनपेक्षितपणें उत्पन्न झालेल्या 'कटु' वातावरणांत मला कार्यवाहाचें काम करावें लागत आहे." (५।१०।१९५२). नवे कार्याध्यक्ष प्रो. माटे यांचे व माझे संबंध स्नेहाचे होते. ते निवडून आल्याबरोबर कांहीं दिवसांनीं मला त्यांनीं एक पत्र पाठविलें त्यांत ते लिहितात,

"मी पुनः निवडून आल्यापासून माझ्या नेहमींच्या विरोधकांना जागृति प्राप्त झाली आहे. का. का. मंडळाच्या निवडणुकीसंबंधींही बरेंच वृत्तपत्रीय वाङ्मय आपल्या दृष्टीस पडलें असेल. किंवा स्वतंत्रपणें आपणाकडेही कांही पत्रव्यवहार झालेला असणें शक्य आहे. माझी आपणास

हीच विनंति कीं माझी म्हणून एक बाजू आहे व ती योग्य प्रसंगीं मी आपल्या कानावर घालीन." (२५-३-१९५२)

यावरून प्रो. माट्यांचा माझ्यावरील विश्वास दिसून येईल.

वर सांगितल्याप्रमाणें धकाधकीचा मामला माझ्या प्रकृतीस मानवत नाहीं म्हणून आपल्यांतील संघर्ष कार्यकर्त्यांपैकीं कोणीही माझ्या कानावर घालीत नसावेत. महाराष्ट्र साहित्यपरिषदेचे कार्यकर्ते माझ्याशीं प्रेमानें व आदरानें वागले, हें येथें नमूद करणें अवश्य आहे. उपरिनिर्दिष्ट दोन ठरावांची अंमलबजावणी होऊं शकली नाहीं, याबद्दल मात्र मला अद्याप वाईट वाटतें. प्रकाशनफंडाची आज विशेष गरज राहिलेली नाहीं. आज पैशाकरितां कोणत्याही चांगल्या पुस्तकांचें प्रकाशन अडलेलें नाहीं. योग्य ग्रंथांची आज वाण आहे. पण हस्तलिखितांच्या खानेसुमारीकडे व संरक्षणाकडे आपलें लक्ष नाहीं, याचें मात्र मला दुःख होतें. त्या ठरावाची अंमलबजावणी माझ्या अध्यक्षपदाच्या कारकीर्दीतच व्हायला पाहिजे होती असें नाहीं. आजही त्या ठरावाची अंमलबजावणी करतां येण्यासारखी आहे. तंजावरचीं हस्तलिखितें केव्हां मिळतील तेव्हां मिळोत; पण आज महाराष्ट्रांत असलेल्या हस्तलिखितांच्या रक्षणाचा काहीं विचार होईल कीं नाहीं ?



गौरवपत्रे :

— ८ —

१–२–७०

डॉ. वाळिंबे,

मु. पुणे यांस

सा. न. वि. वि.

प्रथम मनःपूर्वक शाबासकी. कार्यक्रम छान आखला. उत्तम प्रकारे पार पाडला ! ! **इतका उत्साह, इतकी तन्मयता आणि व्यापक दृष्टी आतापर्यंतच्या कुणाही पदसिद्ध अधिकाऱ्यांना नसावी.**

आपण द्रव्य छान जमविले, हा दुसरा पराक्रम. पण पुण्याच्या परिसरातील उद्योगधंदेवाले यांना वगळू नये. त्यांजकडून दरसाल ठराविक रक्कम खात्रीने मिळेल. टाटा, बजाज, महींद्र, गरवारे, रस्टन, सँडविक, वालचंद (कूपर) ह्या तर खात्रीच्या देणगीदारांकडे दुर्लक्ष होऊ देऊ नका, असे प्रेमळपणे सुचवितो. ठराविक कार्यासाठी त्यांजकडून भरपूर साहाय्य मिळेल ही खात्री असू द्या.

श्री. रा. टिकेकर

तीस वर्षांपूर्वी

मो. शा. शहाणे

जुलै १९३७ ते आक्टोबर १९३९ मी महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेचे संपादन केले. याच काळात स्थानपरत्वे मी कार्यकारी मंडळाचा सदस्य राहिलो.

म. सा. पत्रिकेचा संपादक म्हणून माझी निवडणूक झाली, ती मुंबई संमेलनातील नव्या घटनेनुसार. संपादक सर्व सदस्यांनी निवडावा यास माझा विरोध होता व तो मी घटनादुरुस्तीच्या या कलमास जाहीर सम्मेलनात व पहिल्याच संपादकीयात व्यक्तही केला.

याच सम्मेलनात परिषदेचे कार्यालय पुण्यास हलविण्याचेही ठरले. यालाही माझा विरोधच होता.

दोन्ही बाबींत माझा विरोध फोल ठरला. मात्र सम्मेलन-नियुक्त असा मी एकमेव संपादक राहिलो. कारण दोन वर्षातच तो सर्व सम्मेलनाने निवडलेला नसावा, हे मान्य झाले.

पुण्यास परिषदेचे मुख्य कार्यालय आल्यास कालांतराने तिच्या कार्याचा व कार्यक्षेत्राचा संकोच होईल अशी भीती त्यास विरोध करताना होती. ही कितपत सत्य ठरली हे आता उघड झाले आहे.

पत्रिकेचे प्रकाशन पुण्यास व संपादक नागपुरास हे कार्याच्या दृष्टीने अडचणीचे झाले असते. परंतु पुण्यामधे कै. चिं. ग. कर्वे यांच्या महत्त्वपूर्ण सहकार्याने ते सोपे झाले.

संपादक म्हणून शक्य तो तरुण संशोधक साहित्यिकास आवाहन करावे असे माझे धोरण राहिले. त्यास चांगला प्रतिसाद मिळाला. डॉ. वि. भि. कोलते, ना. ग. जोशी, डॉ. हर्षे, गं. बा. सरदार, श्री. के. क्षीरसागर, पराडकर, पंडित, दांडेकर इत्यादी तरुण व्यासंगी लेखकांनी पत्रिकेला हौशीने सहाय्य केले.

त्या वेळीही ' श्लील-अश्लील, ' ' कलेकरता कला, ' हे वाद होतेच. मात्र कै. मराठे आपल्या मार्तंड पदवीस पोचले नव्हते. पत्रिकेचे त्या वेळचे अंक चाळता संपादकांनी राजकीय कारणांकरिता बंदी घातलेले वाङ्मय मुक्त करणे व मुंबई आकाशवाणीवर — त्या वेळी तिचा उल्लेख ' नभोवाणी ' असा होत असे — मराठीस अधिक स्थान मिळावे म्हणून खटपट केल्याचे दिसते. या संदर्भात ' निरोप ' टिप्पणीमध्ये प्रस्तुत लेखकाने काढलेले उद्गार उद्धृत करण्याचा मोह आवरत नाही ...... चर्चेस सुरुवात झाली तेव्हा जणु काही सर्व बाजूंनी टीकेचे रान उठल्याचा भास झाला. वाटले की, या लाटेचा परिणाम केंद्रावर झाल्याशिवाय राहणार नाही. हळूहळू मराठी नियतकालिकांचे टीकाकार, संपादक व काही प्रमुख साहित्यिक यांना नभोवाणी कार्यक्रमात स्थान मिळू लागले व केंद्रावरील टीकाही शान्त होऊ लागली ! दिग्विजयार्थ घर सोडावे व उसाचा मळा लुटून परत यावे अशापैकी ही घटना वाटते.

माझ्या संपादकीय काळातच काँग्रेस सरकारे अधिकारावर आली. " काल ज्यांची मस्तके धुळीत लोळविली जात होती ते ...... राजमान्य झाले, राज्यकर्ते झाले. " त्या वेळच्या आशा मी खालील शब्दांत व्यक्त केल्या होत्या - " ... आता छिन्न झालेले प्रांत एक होतील, मातृभाषांस विश्वविद्यालयांची लेणी चढतील; ... सरकारी रोषाच्या गुहेत लुप्त झालेले वाङ्मय पुन्हा नवजीवन धारण करील; काळाच्या उदरातील तेजस्वी रत्ने उजेडात येतील; कारावासात जन्मलेले प्रभावशाली साहित्य लोकादराच्या प्रांगणात वावरू लागेल; भाषणस्वातंत्र्य, लेखनस्वातंत्र्य व मुद्रणस्वातंत्र्य यांच्या भक्कम बैठकीवर स्वराज्याचे मंदिर उभे होईल " पण संपादकाची निराशा झालेली दिसते; कारण " मुद्रणनियंत्रणाच्या परप्रणीत बडग्यास सत्य – अहिंसेच्या एकांगी कल्पनेची मूठ बसविली जाऊन तो आमच्याच नियतकालिकांच्या पाठीत बसू लागला...... स्वराज्यातच सुराज्याची गळचेपी झाली. लोकलज्जे, तुझी धन्य असो ! "

याच शतकापूर्वीचे हे उद्गार वाचून मला वाटले काळ तेथेच थांबला असावा !

अनुक्रमणिका

एकदोन आठवणी

म. दा. साठे

श्री. वि. स. खांडेकर यांनीं आपल्या आठवणींत 'काकण' शब्दावरील कोटीचा उल्लेख १९२६ मध्ये झालेल्या मुंबईच्या साहित्यसंमेलनात न. चिं. केळकर यांच्या भाषणावरून केला आहे तो असा. 'माधवराव यांच्यापेक्षा त्यांच्या पत्नी कमलाबाई यांचें वक्तृत्व अधिक आकर्षक आहे हे सांगण्यासाठी केळकरांनीं 'काकणभर सरस' असा शब्दप्रयोग केला.' तसाच प्रयोग पुण्यास पुढील वर्षी म्हणजे १९२७ च्या संमेलनात अध्यक्ष कोल्हटकर यांनीं केला पण तो निराळ्या संदर्भात. नागपूरचे श्री. ज. के. उपाध्ये यांनीं एक विडंबनात्मक कविता म्हटली. प्रतिभाशून्य पद्यकाराची थट्टा करणारी ती होती. दर महिन्याच्या महिन्याला आपली कविता छापून आलीच पाहिजे असा हट्ट असणाऱ्या कवींच्या बाबतीत 'नव्हे तो मासिक धर्म' असा शब्दप्रयोग होता. श्री. खांडेकर आपल्या आठवणींत म्हणतात "स्त्री-वर्गाच्या प्रतिनिधीकडून फणकाऱ्यानं झालेल्या निषेधा-वरच हे प्रकरण थांबले.'

पण त्याअगोदर अध्यक्ष कोल्हटकरांनीं स्त्रियांची बाजू घेऊन भाषण केले त्यांत 'बिचाऱ्या स्त्रियांना' आम्ही काय हातांत बांगड्या (काकणे) भरल्या आहेत असे उत्तरही देता येत नाही.' असे विनोदाने व उपरोधाने म्हटल्यावर टाळ्यांचा गजर झाला व त्यात उपाध्यानीही भाग घेतला!

दुसरी आठवण.

दिल्लीस झालेल्या संमेलनासाठी तोबा गर्दी होती कारण रेल्वे तिकिटाच्या भाड्याची सवलत होती. मुंबईस दोन मोठे डबे प्रतिनिधीसाठी राखून ठेवले होते. पण दिल्लीस या पैकी फारसे कोणी उपस्थित न राहता ऐतिहासिक स्थले व धार्मिक क्षेत्रे पाहण्यासाठी निघून गेले होते! संमेलनाचा हॉल मोठा होता. दोन रांगांतून जाण्याची वाट फारच अरुंद होती. त्यातून काकासाहेब गाडगीळ व पं. नेहरू जात असताना अगदी कडेवर मी बसलो होतो. मी उभा असताना माझा धक्का पंडितजींना लागला. मी 'सॉरी' म्हणणार तो पंडितजीनीच तो शब्द उच्चारून दुःख व्यक्त केले! राजभवनात अल्पोपहाराच्या वेळी काही विशिष्ट लोकाना राष्ट्रपतींशी बोलण्याची संधी देण्यात आली होती. मी आपण होऊनच मागे राहिलो होतो. तेव्हा काकासाहेब गाडगीळ माझ्याकडे आले. त्यांचा व माझा पुण्यात ऋणानुबंध होता. त्यांनी मला आग्रह करून त्या शिष्ट लोकात बसविले व मला संभाषणाची संधी दिली. पण लगेच मिष्किलपणाने म्हणाले, 'आतां तुम्हांला राष्ट्रपतींशी मीही संभाषण केले' अशी खोटी बढाई मारण्याचे कारण राहणार नाही!

त्यावेळी राष्ट्रपती कै. राजेंद्रप्रसाद होते. त्यांचे व्यक्तिगत सल्लागार डॉ. सी. डी. देशमुख यांचे बंधु पी. डी देशमुख हे होते. ते माझे एके काळी स्नेही असल्याने त्यांना भेटावयास गेलो असता त्यांनी संमेलनाला आलेल्या काही प्रतिनिधींना राजभवनातील आदरातिथ्य व अल्पोपाहार घडवून आणण्यात मुख्यतः काकासाहेब गाडगिळांनीं आपले वजन राष्ट्रपतींशीं कसे खर्च केले याची इत्थंभूत माहिती दिली. याची वाच्यता मी अजून-पावेतो कोणाशीही केली नव्हती.

जळगाव, वेळगाव, नागपूर, मुंबई, पंढरपूर, पुणे इत्यादी ठिकाणी झालेल्या संमेलनांतही मी उपस्थित होतो. परंतु वर दिलेल्या आठवणी माझ्या मतें पुरेशा आहेत. कळावे.

ता. क. स्मरणिकेत काही आठवणींत काहींची टिंगल केलेली आढळली. ज्यांची टिंगल केली अशी माणसे उदाहरणार्थ, बापूसाहेब चापेकर, लक्ष्मणशास्त्री लेले आता दिवंगत आहेत. पण कै. चिं. वि. जोशी यांच्या आठवणीमध्ये पान ४४ वर 'भलतेच' या शीर्षकाखाली 'फेटा काळे' या नावाच्या गृहस्थाची टवाळी केली आहे. हे गृहस्थ ८४ वर्षांचे असून हयात आहेत. ते आमच्या वेळी कॉलेजात असल्याने त्यांचा व माझा परिचय आहे. कै. जोशी हयात असते तर दोहोंमध्ये खात्रीने संघर्ष झाला असता. तो भाग आठवणीतून वगळला असता तर बरे झाले असते. दि. ७।२।१९७०

अनुक्रमणिका

एक दुरुस्ती व एक विलक्षण गमतीची आठवण

प्रा. दे. द. वाडेकर

१. आपल्या 'म. सा. परिषद-हीरक महोत्सव – स्मरणिके'त पृ. ३ व ३७ वर 'परिषदेची कचेरी मुंबईहून पुण्यास आली ती वाडेकरांच्या घरी आली' या आशयाचा मजकूर आला आहे. तो अनैतिहासिक आहे. माझ्या आठवणीप्रमाणे, पुण्यास परिषद आली त्या वेळी तिचे चिटणीस होते प्रो. कृ. पां. कुलकर्णी व श्री. चिं. ग. कर्वे : आणि परिषदेची कचेरी होती ती प्रो. कृ. पां. च्या सदाशिव हौदाजवळील गोखले वाड्यातील बिऱ्हाडी — आणि ती 'कचेरी' त्यावेळी एका बैठ्या डेस्कवजा पेटीत मावत असे !

२ त्यानंतर काही दिवसांनी श्री. नानासाहेब चापेकरांनी मला एक चिटणीस म्हणून पसंत केले, व मजबरोबर श्री. रा. दा. देसाई व डॉ. शं. दा. पेंडसे हेही चिटणीस होते. त्यावेळी परिषदेची कचेरी माझ्या घराच्या गल्लीतील भागवत – बंगल्यातील एका खोलीत होती. परंतु परिषदेच्या कचेरीत त्या वेळी खुर्च्या-टेबले हे सामान नव्हते ! म्हणून केवळ फोटो काढण्यासाठी म्हणून माझ्या घराच्या पायऱ्यांवर आम्ही बसलो — उभे राहिलो. (तो फोटो 'स्मरणिके'त पृ. ३ वर दिला आहे.) त्या वेळी तेथे परिषदेची नावाची पाटी केवळ फोटोकरिता आम्हीं लावली होती ! त्यावरून कचेरी माझे घरी आली किंवा होती, हा समज झालेला दिसतो. पण तो अनैतिहासिक आहे. परिषदेची कचेरी माझे घरी केव्हाही नव्हती — मी चिटणीस असताना सुद्धा !

३. मागे परिषदेबद्दलच्या आठवणी लिहून पाठविण्यासंबंधी मलाही, इतरांप्रमाणेच, परिषदेचे पत्र आले होते. पण त्यावेळी त्या लिहून पाठविण्याचे मला जमले नाही.– पण आता मी त्या आठवणीच्या ओघातच आहे, म्हणून एक विलक्षण गमतीची वाटेल अशी आठवण खाली लिहीत आहे. वाटल्यास ती प्रसिद्ध करण्यास माझी हरकत नाही ! पुण्यास परिषद स्थाईक झाल्यानंतर श्री. नानासाहेबांनी श्रीमंत औंधकर अधिपतींकडून तिच्यासाठी जागा मिळविली व तिजवर उभारावयाच्या वास्तूसाठी निधीचीही जमवाजमव केली आणि त्यानंतर कार्यकारी मंडळाने प्रो. द. वा. पोतदार यांना शाल्कर बोळातील मे. रानडे ब्रदर्सकडून संकल्पित वास्तूचे नकाशे व तिच्या बांधणीच्या खर्चाचा अंदाज करवून घेण्यास सांगितले. त्याप्रमाणे पोतदारांनी हे सर्व साहित्य तयार करवून कार्यकारी मंडळापुढे ठेविले, आणि त्याच वेळी का. मं. चे दुसरे एक सभासद यांनी आपल्या एका परिचिताकडून आपणहून व स्वतःचे तयार करून घेतलेले त्याच वास्तूचे वेगळेच नकाशे व अंदाजपत्रक सभेपुढे ठेविले. त्यावेळी आक्षेप घेण्यात आला की अधिकृतपणे तयार करवून घेतलेल्या नकाशांचा व अंदाजपत्रकाचा आधी विचार व्हावा व नंतर जरूर पडल्यासच त्या वेगळ्या नकाशाचा व अंदाजपत्रकाचा विचार व्हावा. ही आक्षेपवजा सूचना मान्य झाली व त्यानंतर झालेल्या विचारात पोतदारांनी मांडलेले नकाशे व अंदाजपत्रक हीच मंजूर झाली ! (त्या पोतदारी नकाशाचे ठसे त्या वेळी पत्रिकेतही प्रसिद्ध झाले होते असेही आठवते.) त्या वेळी वेगळे नकाशे व अंदाजपत्रक मांडू इच्छिणारे सभासद बरेच अस्वस्थ होणे साहजिकच होते !—नंतर मात्र विलक्षण गमतीचा इतिहास घडला ! प्रत्यक्ष बांधकामास प्रारंभ करताना त्यासाठी कंत्राटदारास पोतदारांचे अधिकृत नकाशे न देता ते वेगळेच नकाशे देण्यात आले आणि प्रस्तुत वास्तूतील मूळ गोलाकार दोन खोल्या त्याच प्रमाणे बांधण्यात आल्या ! ही माझी ऐतिहासिक आठवण आहे ! तिला प्रा. पोतदार व परिषदेचे दफ्तर यांचाही पाठिंबा मिळेल असे वाटते ! ! (ताडून पहावे !)

४. मूळच्या या गोलाकारी खोल्यांच्या रचनेत काही कला साध्य झाली असेल, व तिने काही अस्वास्थ्य-निवारणही झाले असेल. पण तीत परिषदेच्या मूळच्या तुटपुंज्या जागेचा सर्वाधिक उपयोग झाला नाही असे मात्र दिसते– जो उपयोग पोतदारी नकाशाच्या कार्यवाहीने झाला असता —ही गोष्ट नंतरच्या काळात त्या खोल्यांवर बांधण्यात आलेल्या दोन मजल्यांकरिता तळमजल्यावर त्या खोल्यांच्या बाहेरून खांब उभे करावे लागले, या इतिहासाने स्पष्ट होते असे वाटते. यानंतरच्या इतिहासातील कार्यवाहीने अभावितपणे दिलेला हा नापसंतीचा निवाडा नव्हे काय ?

ता० क.—वरील पत्र मी प्रो. डॉ. द. वा. पोतदार यांना दाखविले असून त्यांनी त्यातील मजकुराच्या ऐतिहासिकतेबद्दल लेखी ग्वाही दिली आहे.

अनुक्रमणिका

महाराष्ट्र साहित्य परिषदेच्या हीरक महोत्सवाचे प्रमुख देणगीदार

	रुपये
श्री. नारायणदास पन्नालाल सारडा, पुणे ३०	५०००
मे. जोशी–लोखंडे प्रकाशन, पुणे ३०	१००१
श्री. अरविंद स. पाध्ये, व्हीनस प्रकाशन, पुणे ३०	१००१
,, अनिरुद्ध अ. कुलकर्णी, कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे	१०००
मे. जगताप-कार्ले प्रकाशन, पुणे २	१०००
श्री. ग. ल. ठोकळ, पुणे ३०	१०००
,, अ. ज. प्रभु, विदर्भमराठवाडा बुक कं. पुणे	१०००
,, गो. य. राणे प्रकाशन, पुणे ३०	१०००
,, दा. पां, रानडे, नीळकंठ प्रकाशन, पुणे ३०	१०००
,, राजेंद्र बनहट्टी, सुविचार प्रकाशन, पुणे ३०	१०००
प्रा. म. ना. अदवंत, जळगाव यांचेमार्फत	८७५
श्री. मो. चिं. दुबळे, केदार प्रकाशन, पुणे २	५०१
मे. प्रतिभा मुद्रणालय, पुणे ३०	५०१
श्री. वासुदेवजी सराफ, वर्धा	५०१
,, शिवाजीराव घाटे, शिवाजी प्रकाशन, पुणे	५००
मे. एम. आर जोशी, पुणे ३०	५००
श्री. भगीरथशेठ तापडिया, कोहीनूर एजन्सी, पुणे ३०	५००
,, देसाई पटेल पेपर कं. पुणे ११	५००
,, श्री. नटवरलाल आणि कं. पुणे ३०	५००
,, या. ल. मुळे, पुणे ४	५००
मे. शरत आणि कं. पुणे २	५००
श्री. चिं. स. लाटकर, कल्पना मुद्रणालय, पुणे ३०	५००
,, माधवराव तळेकर, दत्त मुद्रणालय, पुणे ३०	३००
,, नॅशनल पेपर मार्ट पुणे २	३००
,, मो. स. लाटकर श्री. सरस्वती मुद्रणालय, भोसरी— पुणे १८	३००
,, नवीनचंद्र गांधी, जवाहर ट्रे. कं. पुणे ३०	२५१
,, वि. पु. भागवत, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई ४	२५१
,, साधना ट्रस्ट, पुणे ३०	२५१
,, शं. वा. किर्लोस्कर, घटप्रभा	२५०
,, वि. ल. जोग, पुणे ३०	२५०
प्रा. मा. का. देशपांडे पुणे ३०	२५०
श्री. रणजित देसाई, कोवाड (कोल्हापूर)	२५०
श्री. शा. ल. बर्वे, पुणे ९	२५०
,, अनंत सालकर, पुणे ३०	२५०
पं. भीमसेन जोशी, पुणे ३०	२०२
श्री. कृ. दि. कुलकर्णी, संयुक्त साहित्य, पुणे ३०	२०१
,, दा. दि. कुलकर्णी, श्री विद्या प्रकाशन, पुणे	२०१
,, य. गो. जोशी, आनंद मुद्रणालय, पुणे ३०	२०१
,, वि. ग. माटे, विश्वकर्मा मुद्रणालय, पुणे ३०	२०१
,, रंगराव पाटील, पुणे २	२००
,, मु. शं. किर्लोस्कर, पुणे ४	१५०
प्रा. भालबा केळकर, पी. डी. ए. पुणे ४	१५०
प्रा. गो. म. कुलकर्णी, विजापूर यांचेमार्फत	१२५
,, वि. म. कुलकर्णी, सोलापूर यांचेमार्फत	१२०
श्री. वि. द. जोशी, शिरपूर यांचेमार्फत	१०७
प्रा. स. शि. भावे, पुणे ४	१०२
सौ. कमलाबाई किबे, इंदूर	१०१
श्री. अ. अं. कुलकर्णी, पुणे ४	१०१
,, वि. स. खांडेकर, कोल्हापूर	१०१
,, अ. रा. गोंधळेकर, पुणे	१०१
सौ. पद्मा गोळे, पुणे ३०	१०१
श्री. गो. जोशी (के. जोशी) पुणे ३०	१०१
,, चं. शं. टेंबवलकर, युनिटी क्लॉथ पुणे २	१०१
,, गणपतराव तांबे, टॉम अँड वे. पुणे ४	१०१
,, ब. शं. दाते. कलागृह पुणे ३०	१०१
,, ना. भि. परुळेकर, पुणे २	१०१
,, श. के. भिडे, भिडे ब्लॉकमेकर्स, पुणे ३०	१०१
मराठी वाङ्मय मंडळ, टिळक कॉलेज ऑफ एज्यु. पुणे	१०१
श्री. वि. रा. मराठे, पुणे २	१०१
,, गो. कृ. रानडे, न्यू सेपरेट कं.	१०१
,, वि. वा. शिरवाडकर, नाशिक	१०१
सौ. कमल विश्वनाथ शेटे, पुणे ३०	१०१

	रुपये
श्री. ना. सं. इनामदार, पुणे ९	१०१
,, चांदमलजी कटारिया, आझाद क्लॉथ स्टोअर्स. पुणे ३०	१००
सौ. सुशीला काळे, पुणे ४	१००
सौ. कुंदा भीमराव कुलकर्णी, पुणे ३०	१००
सौ. सुमति पंडित कुलकर्णी, पुणे ३०	१००
श्री. सुरेश कुलकर्णी, दत्त प्रकाशन, पुणे ३०	१००
डॉ. अ. त्रि. केतकर, अहमदनगर	१००
श्री. ह. म. गद्रे, पुणे २	१००
,, ना. वा. गोडबोले, ग्वाल्हेर	१००
,, अ. शा. चौधरी, धुळे	१००
प्रा. डॉ. ना. ग. जोशी, बडोदा	१००
श्री. श्रीपाद जोशी, पुणे ४	१००
,, द. वा. डावरे, अहमदनगर	१००
,, यदुनाथ थत्ते, पुणे २	१००
प्रा. वसंत के. दीक्षित, अहमदनगर	१००
श्री. ग. वि. देशपांडे, पुणे ४	१००
,, रा. वा. देशपांडे, व्हरायटी स्टोअर्स पुणे	१००
,, रा. व्यं. देशपांडे, पुणे	१००
,, नारायण के. नारखेडे, मुंबई १८	१००
,, हरीभाऊ निंबाळकर, फलटण	१००

	रुपये
श्री. ना. वि. काकतकर, पुणे ३०	१००
,, दि. वि. काळे, पुणे ३०	१००
,, व. प्र. नेर्लेकर, वकील, पुणे ३०	१००
,, म. के. पाटणकर, पुणे ४	१००
,, अनंतराव पाटील, खासदार, पुणे ३०	१००
सौ. इंदुमति यशवंत फाटक, पुणे ४	१००
श्री. कृ. भा. बाबर, पुणे ३०	१००
डॉ. सरोजिनी बाबर, पुणे ३०	१००
प्रा. दि. के. बेडेकर, पुणे ४	१००
श्री. मो. रा. वाळंबे, पुणे ३०	१००
प्रा. डॉ. रा. शं. वाळिंबे, पुणे ४	१००
श्री. ना. गो. शुक्ल, पुणे ११	१००
,, शिवाजी सावन्त, कोल्हापूर	१००
,, वि. ग. सोनवणे, धुळे	१००
,, श्री. कृ. बेंद्रे, पुणे २	१००
१. महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ	२३,४६३
२. महाराष्ट्र शासन, शिक्षण व समाज शिक्षण खाते	१०,०००
३. पुणे विद्यापीठ, पुणे ७	१०००

(वरील तिन्ही देणग्या हीरक महोत्सवानिमित्त प्रसिद्ध होणाऱ्या ग्रंथांसाठी आहेत.)



महाराष्ट्र-साहित्य-परिषद

प्र का श ने

१	**मराठी भाषेचा व वाङ्मयाचा इतिहास** (मानभाव अखेर) [आवृत्ती संपली] कै. वा. अ. भिडे	
२	**महाराष्ट्र-साहित्य-परिषद इतिहास** [आवृत्ती संपली] द. वा. पोतदार	
३	**संत वाङ्मयाची सामाजिक फलश्रुति** (तृतीय आवृत्ती) गं. बा. सरदार	५–००
४	**द्रौपदी स्वयंवर** (अवचितसुत काशी कृत) कै. वा. दा. गोखले	५–००
५	**शास्त्रीय परिभाषा-कोश** आपटे–जोशी	६–००
६	**साहित्य–समीर** (गद्य-पद्य वेचे)	२–५०
७	**साहित्य–प्रासाद** (गद्य वेचे)	२–५०
८	**साहित्य–कलश** (पद्य वेचे)	३–००
९	**साहित्य–चिंतामणी** (गद्य वेचे)	३–००
१०	**साहित्य–पराग** (पद्य वेचे)	२–५०
११	**लेखनविषयक नियम** (महामंडळाचे)	०–२०
१२	**मराठी वाङ्मयाचा इतिहास** (खंड ४) संपादक : रा. श्री. जोग	१५–००
१३	**भाषा : अंतःसूत्र आणि व्यवहार** संपादक : मु. ग. पानसे	६–००

R. N. 6398/57

प्रकाशक व मालक म. सा. परिषदेतर्फे : श्री. मो. ना. वाळंबे, चिटणीस, म. सा. परिषद, टिळक रस्ता, पुणे ३०
मुद्रक : द. वा. आंबेकर, आर्यभूषण मुद्रणालय, ९१५/१ शिवाजीनगर, गोखले मार्ग, पुणे ४



अनुक्रमणिका